L'ECRAN FANTASTIQUE

6

TRIMESTRIEL
17 F

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION - NOUVELLE SÉRIE

des chefs d'œuvre de la science fiction enfin réédités

J. Sternberg
Futurs sans avenir

N. Spinrad
Rêve de fer

A. Machen
Le grand dieu Pan

J.G. Ballard
Sécheresse

T. Tryon
Le visage de l'autre

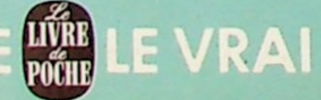
D. Koontz
La semence du démon

L. Del Rey
Le onzième commandement

Le LIVRE de POCHE

BLACK STUDIO

30 titres parus

LE LIVRE DE POCHE  LE VRAI

Le rêve est une nouvelle forme de réflexion.
Ces romans fous que l'on disait de science-fiction sont aujourd'hui les œuvres essentielles de notre littérature.
Ils fascinent, ils révoltent, ils excitent ou bien encore prennent l'allure de légendes futures.

L'ECRAN FANTASTIQUE

nouvelle série
cahiers trimestriels ● 4 numéros par an

Librairie des Champs-Élysées
17, rue de Marignan, 75008 Paris

Rédaction : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly

Publicité : Publi-Ciné
92, Champs-Élysées, 75008 Paris

Abonnements : Librairie des Champs-Élysées,
17, rue de Marignan, 75008 Paris
Tarifs : 4 numéros : 50 F (étranger : 55 F)

Commission paritaire n° 55.957



1re de couverture :
KING KONG
illustration de Marcel Laverdet.

4e de couverture :
LES DENTS DE LA MER, 2e partie
MORTS SUSPECTES
LES SURVIVANTS DE LA FIN DU MONDE
LES 7 CITÉS D'ATLANTIS

numéro 6

ENTRETIEN

PAUL BARTEL

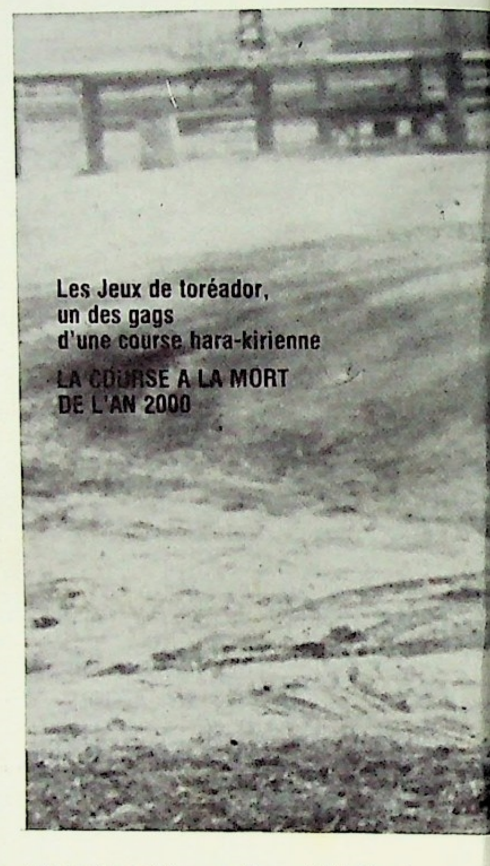
Hollywood et ses fantasmes

▶ *Vous êtes l'homme de deux films tout à fait différents,* ***Private Parts*** *et* ***Death Race 2000****; lequel correspond réellement à Paul Bartel?*

▶ Ils correspondent tous les deux de façons différentes. **Private Parts** plus spécifiquement, car le producteur, Gene Corman et moi avions les mêmes idées en tête, les mêmes buts, la même compréhension du scénario. Pour **Death Race 2000**, le producteur et moi poursuivions deux directions différentes. Je voulais faire une comédie macabre sans violence aucune, et lui un film très dur, très sanglant. Nous sommes tombés d'accord sur un point, à savoir que le film soit avant tout un film d'action. Mais une fois mon travail terminé, le producteur a fait tourner par une seconde équipe des séquences additionnelles d'horreur. Néanmoins, celles-ci ont dû être supprimées, car elles risquaient de lui donner l'interdiction aux mineurs. **Private Parts** correspond mieux, je pense, à mes idées.

▶ *Quelle a été votre activité avant* ***Private Parts****?*

▶ J'ai d'abord poursuivi des études de cinéma à U.C.L.A., Université de Californie, à Los Angeles, puis des études dans la recherche expérimentale pendant un an, ayant obtenu à cet effet une bourse. Ensuite, j'ai été assistant d'un « production manager » qui produisait des films publicitaires pour la T.V. à New York. Mais on voulait faire de moi un « production manager » alors que je voulais m'occuper de la réalisation, de la mise en scène. Alors pendant trois ans j'ai tourné de petits films documentaires pour une agence d'informations américaine, qui ont surtout été diffusés en Amérique du Sud : ce fut très agréable, ça m'a permis de voyager et il n'y avait que deux ou trois films dont j'étais vraiment fier, dont un sur la préparation des Jeux Olympiques, que j'aimais vraiment beaucoup. Mais en fait ces films documentaires ne m'apportaient pas vraiment ce que je désirais. Ça commença à me lasser. Ainsi, je décidai de quitter la réalisation de ce genre de films, comme je l'avais fait pour les films T.V. commerciaux, pour me concentrer à la réalisation de films de long métrage. J'ai passé une année entière à écrire des scénarios que tournaient d'autres personnes, Brian de Palma notamment. Un jour, le producteur de Brian de Palma m'apporta un script, « Blood Relatives » écrit par deux personnes que j'avais très bien connues à l'Université. Ce script ne « collait pas », mais je savais comment l'arranger : je l'ai refait, reécrit — en prenant une option dessus — et je l'ai envoyé à Gene Corman, à qui ce scénario (ainsi que deux de mes courts-métrages qu'il avait visionnés) plut énormément. Il m'a donc permis de le réaliser. Ce film devint **Private Parts**. Ils ont supprimé le titre « Blood Relatives » pensant qu'un film dont le nom portait le mot « blood » (sang) aurait du mal à « marcher ». Mais ils n'ont pas prévu que le titre **Private Parts** comprenait des problèmes encore plus graves, de telle sorte que des journaux ont refusé de parler du film croyant avoir affaire à un film obscène (Private parts = parties privées, intimes...). Aussi, quand il a été montré, il fut appelé **Private Parts** à Chicago et **Private Party** à Boston! Mais il y eu un problème plus grave : le film comprend des scènes érotiques sans que ce soit du porno, mais ce n'est pas non plus



Les Jeux de toréador, un des gags d'une course hara-kirienne
LA COURSE A LA MORT DE L'AN 2000



véritablement un film d'horreur, il est entre les deux, c'est assez difficile de lui coller une étiquette. Aussi on a fait une avant-première à Hollywood dans un cinéma où étaient projetés deux films d'horreur médiocres et de facture classique. Le code de censure était P.G., c'est-à-dire permis aux enfants accompagnés. Et quand mon film fut projeté sur l'écran et que les parents ont commencé à réaliser quel genre de film c'était, ils se sont mis en colère, ont été choqués et sont allés se plaindre à la M.G.M. qui paniquée à faire retirer le logo M.G.M. (le lion) des affiches et matériel publicitaires! Ils ont également décidés de ne pas dépenser de l'argent pour sa promotion et ont laissé mon film... mourir! Il ne fut exporté qu'en Angleterre.

► *Comment avez-vous choisi les acteurs?*

► On les a choisi dans des agences où on avait envoyé les descriptions des acteurs que l'on voulait, et qui nous ont proposé des photos. La jeune fille Ann Ruymen, je l'avais vue sur scène dans une pièce de Gene Simmons, « The Gingerbread Lady », où elle m'a beaucoup plu. Elle n'avait pas tellement tourné auparavant, mais on avait un choix très limité pour le rôle de Cheryl : en Californie, tout acteur(trice) de moins de 18 ans ne peut travailler que 4 heures par jour maximum, suivant les lois concernant le travail. Alors quand le rôle est celui d'un enfant, vous n'avez pas le choix et vous prenez vraiment un enfant comme acteur mais si le

rôle est, comme ce fut le cas, celui d'une fille de 16/17 ans, vous allez chercher une actrice de 18/19 ans qui ait un visage qui fasse 3/4 ans de moins, de telle sorte qu'elle puisse tourner toute la journée. Autrement, c'eût été impossible, le tournage aurait pris six mois!
De plus, Gene Corman aurait voulu une « star » comme Bette Davis dans le rôle de la mère, et ainsi peut-être le film aurait-il eu un plus grand succès commercial, mais quand j'ai vu Lucille Benson dans un film de Robert Redford, je savais que c'était *elle* qu'il me fallait et je n'ai jamais regretté mon choix!

▶ *La copie que nous avons vue en France* est la copie anglaise. Elle semble amputée de certaines scènes....*

▶ Deux scènes ont été coupées : dans la première, on voit le garçon (en fait, une fille) remplir d'eau une poupée gonflable. Dans la seconde scène, il fait l'amour à la poupée allongée sur un lit et habillée de vêtements de la fille. Sur la tête de la poupée, il a collé une photo de cette même fille. Puis, il déshabille délicatement la poupée, prend une seringue hypodermique et extrait son propre sang qu'il injecte entre les jambes de la poupée par saccades, tel un véritable orgasme. Puis il y a un plan où l'on voit le sang du garçon, la poupée étant transparente, se répandre dans l'eau de la poupée, transformant en rouge la coloration de celle-ci. Un plan, dramatique, montre la photo qui semble prendre une expression de souffrance... Ce fut la meilleure chose du film! D'après les censeurs, cette séquence aurait été trop « dure » pour le public anglais.

▶ *Qu'avez-vous fait après* ***Private Parts****?*

▶ En raison de son échec commercial, j'ai passé un an à aller dans les festivals cinématographiques, à faire la promotion de mon film, prendre des contacts, etc. Au bout d'un an, j'ai réalisé que je devais penser à d'autres projets. Aussi j'ai quitté New York pour retourner à Los Angeles et rencontrer Roger Corman, le frère de Gene, qui avait sa propre compagnie de production et de distribution de films. Il était en train de préparer **Big Bad Mum** que j'aurais voulu tourner. Mais il a préféré le laisser à Steve Carver et il m'a proposé de m'occuper de la « second unit » qui consistait à tourner des scènes de courses de voitures. Comme j'avais besoin de travailler, j'ai accepté. Mais la production fut très difficile car le réalisateur avait décidé de prendre en main la direction de la seconde équipe, et, ainsi, de me discréditer. Il n'y eut donc aucune coopération possible. Néanmoins, les scènes furent tournées et sortirent très bien. De plus, le film « marcha » assez bien, de sorte que lorsque Roger prépara **Death Race 2000**, il pensa à moi, croyant que je me passionnais pour les voitures de course, ce qui n'est pas du tout le cas. En fait, je ne connais pas grand chose aux voitures et à vrai dire je *n'aime pas* les voitures! (rires). Mais les gens font des associations d'idées très rapidement. Alors quand Roger m'a demandé si cela m'intéressait de réaliser ce film, je lui ai répondu que j'en serais enchanté. A ce moment-là, j'étais à New York, et je suis allé à L.A. en août 74. Il y avait un script de Robert Thom, un script inutilisable; j'ai essayé de discuter avec l'auteur mais ses idées n'avaient rien à voir avec les miennes. J'ai eu une semaine seulement pour tout réécrire, ce qui fut trop court et on dut aussi abandonner mon script. On a fait venir Charles Griffith, qui avait déjà travaillé pour Corman. Il a apporté beaucoup de nouveaux éléments au scénario de Robert Thom et j'ai réécris ce scénario définitif auquel furent rajoutées certaines idées d'un « humoriste ». Mais Roger était très confus quant au film : un jour sur deux, il décidait d'arrêter la production, le film commençant à devenir très cher, notamment les voitures qui ont été fabriquées spécialement.
A l'origine, certaines de ces voitures devaient être construites pour correspondre à un caractère, un rôle bien différent de celui qu'elles ont eu par la suite. Il devait y avoir Cléopâtre, conduisant une voiture-alligator. Mais une fois cette voiture construite, on s'aperçut que c'était la plus belle de toutes et on l'a donnée à David Carradine, faisant de cet engin un monstre au lieu du crocodile initialement prévu. Le script était constamment réécrit parce qu'une voiture se trouvait plus belle qu'une autre et qu'il fallait donc lui donner une importance plus grande, etc. On s'est énormément amusé à travailler avec ces voitures. Roger Corman est connu comme spécialiste des petits budgets, ainsi il ne voulait pas dépenser de l'argent pour des ceintures de sécurité et des choses de ce genre jusqu'à ce qu'on le prévienne que les cascadeurs refuseraient de tourner sans ces minimums de consignes de sécurité. C'est seulement à partir de là qu'il accepta de dépenser, peut-être $ 50 de plus par voiture seulement!

▶ *Que pensez-vous de Roger Corman?*

▶ Roger Corman a une formation d'ingénieur et il essaie d'analyser des problèmes purement esthétiques avec la logique propre à un ingénieur. Il est très, très persuasif. Il peut persuader n'importe qui de faire n'importe quoi. Je ne me suis jamais senti très proche de lui. Je me souviens qu'une fois j'avais choisi certains titres pour le générique du film sans lui demander son accord, ce qui a eu pour effet de le mettre en colère. Je suis donc allé lui rendre visite à son bureau, mais il ne pouvait me voir en face et discuter : en général, il ne voit jamais les gens en face et préfère travailler indirectement avec eux.

▶ *Aviez-vous une certaine liberté sur le plateau?*

▶ Absolument. Roger ne s'interposait jamais sur les lieux du tournage, sauf pour deux choses : tout au début, on voit quelques plans de filles nues et il est venu assister au tournage de ces scènes pour être bien sûr qu'on tournait autant de plans de nus qu'il avait fixés au départ, il pensait que je refuserai d'aller très loin dans ce domaine. La seule autre fois où Corman s'est opposé à mes idées, c'est lors d'une scène où l'on voit un pilote suivre une fausse direction et se précipiter du haut d'une falaise; je voulais faire avec cette scène une sorte de « gag » de dessins animés et à la dernière minute, Roger m'a dit d'abandonner car selon lui il serait

* au Festival de Paris 1976 (critique dans notre n° 4).




George rêve à Cheryl et assume ses fantasmes en injectant son propre sang à une poupée gonflable (séquence censurée). (PRIVATE PARTS)

inconvenable pour le public que l'un des meilleurs pilotes du monde tombe dans un tel panneau : c'est alors que j'ai réalisé que Corman considérait ce film d'une manière très terre à terre, sans aucune imagination et pour moi ce film me semblait être une bande dessinée avec tout ce que cela comporte de délire et d'imagination! J'ai discuté avec lui en lui disant qu'il *fallait* des scènes comiques de ce genre pour contrebalancer les scènes horribles, car il y a parfois une certaine cruauté dans ce film. Mais il tenait au réalisme : il voulait faire croire que l'on noyait de vrais pilotes dans de vraies voitures de compétition écrasant réellement les gens pendant la course, malgré l'extravagance des décors et costumes et tous les clins d'œils du film! Mais j'ai quand même fait ces séquences humoristiques sans qu'il le sache ce qui l'a bien énervé. Je crois que lorsqu'il a vu cette scène dont je viens de parler, il s'est aperçu que c'était finalement logique, que ça « marchait ». J'ai également changé la fin, il voulait une fin très « douce » et dans le film on voit Frankenstein devenu président des U.S.A. qui écrase un journaliste venu se plaindre des risques futurs si le public allait continuer à demander des « courses à la mort ». Corman trouvait cette fois cela trop dur et voulait seulement que le journaliste soit arrêté par le F.B.I. Mais comme le thème du film tend à montrer des gens renversés par des voitures, il m'a semblé bon de terminer **Death Race 2000** par un type se faisant encore écraser! (rires).

▶ *Les acteurs étaient-ils imposés?*

▶ Corman a imposé deux acteurs, et j'ai choisi les autres, ainsi Sylvester Stallone, que j'avais contacté à New York et qui m'avait proposé un scénario. En le retrouvant à L.A., tandis qu'il cherchait un « job » d'acteur, je l'ai recommandé à Corman pour le **Capone** qu'il a réalisé pour la Fox et où il jouait très bien. C'est ainsi qu'on l'a repris pour **Death Race** où il a un des meilleurs rôles. David Carradine a été choisi par Corman qui l'avait déjà employé dans le **Bertha Boxcar** de Martin Scorcese. On l'a rencontré alors qu'il venait juste de terminer les séries **Kung-Fu** pour la T.V. Il était alors dans une « mauvaise passe » mentalement. Ça a été difficile pour lui de faire la transition entre des séries TV et un film à petit

budget, ce qui équivalait un peu à descendre d'un barreau de l'échelle et le rendait nerveux. Mais par la suite, dès le début du tournage, ça a été merveilleux de tourner avec lui. Mon seul regret, c'est que dans les deux films que j'ai fait avec lui, nous n'avons pas eu beaucoup le temps de répéter, d'approfondir le texte : on n'a pu que discuter en gros des rôles et notre collaboration a été quelque peu superficielle, mais je pense qu'il a de merveilleuses possibilités qui n'ont pas encore été exploitées.

► *Avez-vous eu des difficultés techniques pour* ***Death Race*** *?*

► Oui. Les voitures n'ont pas coûté beaucoup d'argent, aussi les caméras qui y étaient fixées bougeaient souvent du fait des vibrations, les voitures n'étant pas très stables. Nous n'avions pas les moyens de nous payer un équipement perfectionné pour stabiliser les caméras. Mais le plus gros problème en ce qui concerne le tournage des voitures est que les spectateurs devaient croire que les voitures roulaient à une vitesse démentielle. En fait celles-ci ne roulaient qu'à 60 km/h, aussi on a dû filmer au ralenti pour, à la vitesse normale, accélérer la vitesse des voitures. Cependant les dialogues devaient être enregistrés à la vitesse normale, aussi il n'a pas toujours été facile de maintenir un équilibre entre les voitures filmées au ralenti et les dialogues; pendant le tournage des scènes incluant du dialogue, nous avions peur que les gens réalisent que les voitures roulaient à une allure normale.
En outre, il n'y a eu qu'un seul travelling-matte tourné, celui où l'on voit l'arrivée des pilotes dans le stade alors que j'en avais prévu deux autres que nous n'avons pas eu le temps de filmer : un devait montrer la ville de New Los Angeles, un autre un désert fantastique où on aurait vu des cités brûlées, des sculptures étranges. Malheureusement la production fut accélérée pour que le film sorte le plus vite possible dans les salles.

► *Quel était son budget?*

► Il était prévu pour $ 400000, il a coûté $ 480000. Mais je n'ai pas eu de réel budget : tout a été improvisé, filmé au jour le jour... Le tournage a duré 6 semaines.

► *Vous avez également tourné en tant qu'acteur?*

► Oui, j'ai joué pas mal de rôles dans les films de la New World Pictures, surtout après **Death Race**. Auparavant, je n'avais eu qu'un petit rôle dans **Big Bad Mum**. Mais après **Death Race**, je me suis lié d'amitié avec des gens de la New World Pictures qui me demandaient de tenir un rôle à chaque fois qu'ils mettaient un film en chantier. J'ai d'ailleurs fait de même avec eux. Parmi les films où j'ai tourné, il y a eu **Eat My Dust, Hollywood Boulevard, Blast** (un film sur le ghetto de L.A.) et **Pirahna**, un film d'épouvante de Joe Dante que je viens de terminer et considéré à la N.W.P. comme un « petit » **Jaws :** au lieu de voir des requins géants dans l'océan, l'on nous montre des pirahnas cruels dans une rivière, puis un lac. Je me suis donné un petit rôle dans **Cannonball** qui fut mon prochain film après **Death Race 2000**. Je ne souhaitais pas vraiment refaire un film parlant de courses de voitures, mais **Death Race** ayant bien marché, les producteurs ne s'intéressaient à moi que si je leur proposais à nouveau un film de ce genre. Alors je me suis dit que si je suis *obligé* de refaire un film comme **Death Race**, autant que j'y ajoute certaines idées personnelles, des choses étranges, qui équivaudraient à une sorte de compensation personnelle. C'est pour cela que je me suis donné le rôle d'un pianiste, rôle que je désirais jouer depuis longtemps.

► *Êtes-vous satisfait de* ***Cannonball*** *?*

► Eh bien, ce n'est pas un film très intéressant, c'est même médiocre, vu dans son ensemble excepté quelques petits détails. Mais il a eu beaucoup de succès et m'a permis de vivre dessus pendant deux ans. J'espérais que ce succès me permettrait, par la suite, de produire un film plus personnel. C'est ainsi que j'ai écrit le scénario de **Frankencar** qui aurait été une grosse production de plus d'un million de dollars, un vrai film d'horreur incluant assez de voitures pour prouver aux producteurs que j'étais capable de réaliser une œuvre de ce genre. Mais jusqu'à présent je n'ai pu réunir assez d'argent pour le tourner. **Frankencar** parle d'un jeune pilote dont le père a inventé une voiture très particulière. Le moteur est électronique et fonctionne grâce à l'énergie électrique amplifiée du cerveau. Il n'y a pas de contrôle manuel, la voiture reçoit directement les ordres du cerveau. Un financier, déçu de s'être vu refuser une proposition de rachat du prototype, décide de saboter celui-ci, ce qui produit un accident terrible où le pilote sort brûlé atrocement. Son père le fait enlever secrètement de l'hôpital et annonce sa mort des suites des blessures. Il construit une nouvelle voiture dont le pilote sera partie intégrante, faisant corps avec la machine. Le père est tué cependant par le financier. A la suite de cela, la voiture décide de se venger de l'accident et de la mort de son « père » en supprimant les gens qui en ont été la cause.

► *Le film, qui part d'une très bonne idée, apparaît comme plutôt violent...*

► Comique aussi, mais surtout bizarre. Mais il est arrivé une chose curieuse : l'Universal a fait un film intitulé **The Car**, qui n'a pas eu de succès. C'est un assez mauvais film — et qui a ruiné mes projets, car les producteurs pensent — à tort — que mon film sera identique, ce qui est faux. Et ils ont peur, à la suite du film de l'Universal, de perdre de l'argent dans ce projet.

► *Avez-vous proposé ce film à Corman?*

► Je n'y tiens pas trop. J'aimerais le produire moi-même, ne pas avoir à dépendre d'un autre. Cela ne me génerait pas qu'il le distribue, mais je veux le produire en tant que producteur indépendant. J'ai un autre projet, écrit en fait par A.I.P. : **The Underground Essence**. C'est une comédie parlant d'un jeune homme qui travaille dans le parking d'un grand hôtel. Je ne voulais pas le faire, parce que ça parlait encore de voitures, mais ils m'ont promis de superviser le scénario de telle sorte que je puisse le remodeler à ma manière. Je vais gommer au maximum ce qui parle de voitures pour insister sur le ton humo-

ristique. Ça sera un peu entre **Car Wash** et **Blue Colour**, une comédie mais avec un support social important. Et j'ai un budget de 2 millions de dollars, ce qui me donnera plus d'importance qu'avec les films de Corman. Le tournage commencera sans doute en août.

▶ *Vous intéressez-vous de près à la science-fiction?*

▶ Oh oui, absolument. Et à la science-fantasy également. Un de mes rêves est de tourner « Jocko fête son anniversaire » de Roland Topor. J'aimerais le réaliser en français, au Québec. Et si je ne peux trouver de producteur, je le financerai moi-même : je commence à en avoir assez des films commerciaux américains et de leurs contraintes. Je crois que ce sera important et nécessaire de faire un film indépendant, personnel, hors des circuits commerciaux pour préserver mon intellect, voire mon âme.

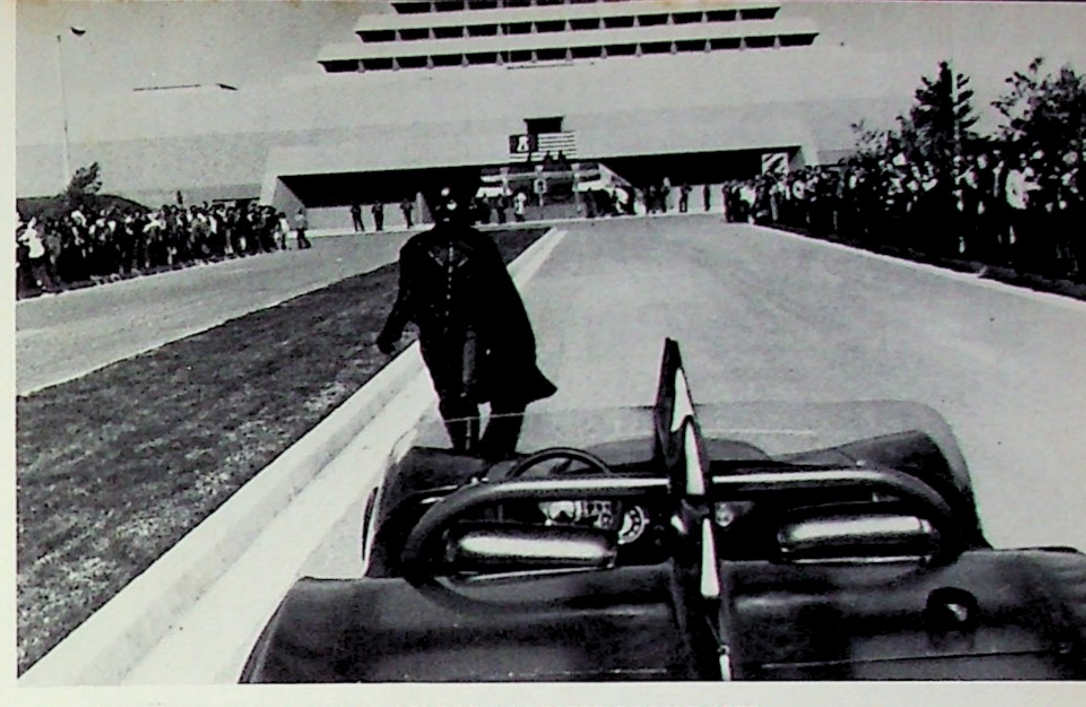
▶ *Il est difficile de se dégager des contraintes d'une compagnie?*

▶ A moins d'avoir du succès, dans ce cas elle vous laisse éventuellement une certaine liberté. J'ai ainsi un autre projet, un « murder mystery » qui sera un film assez coûteux.

▶ *Que pensez-vous d'Hollywood, actuellement?*

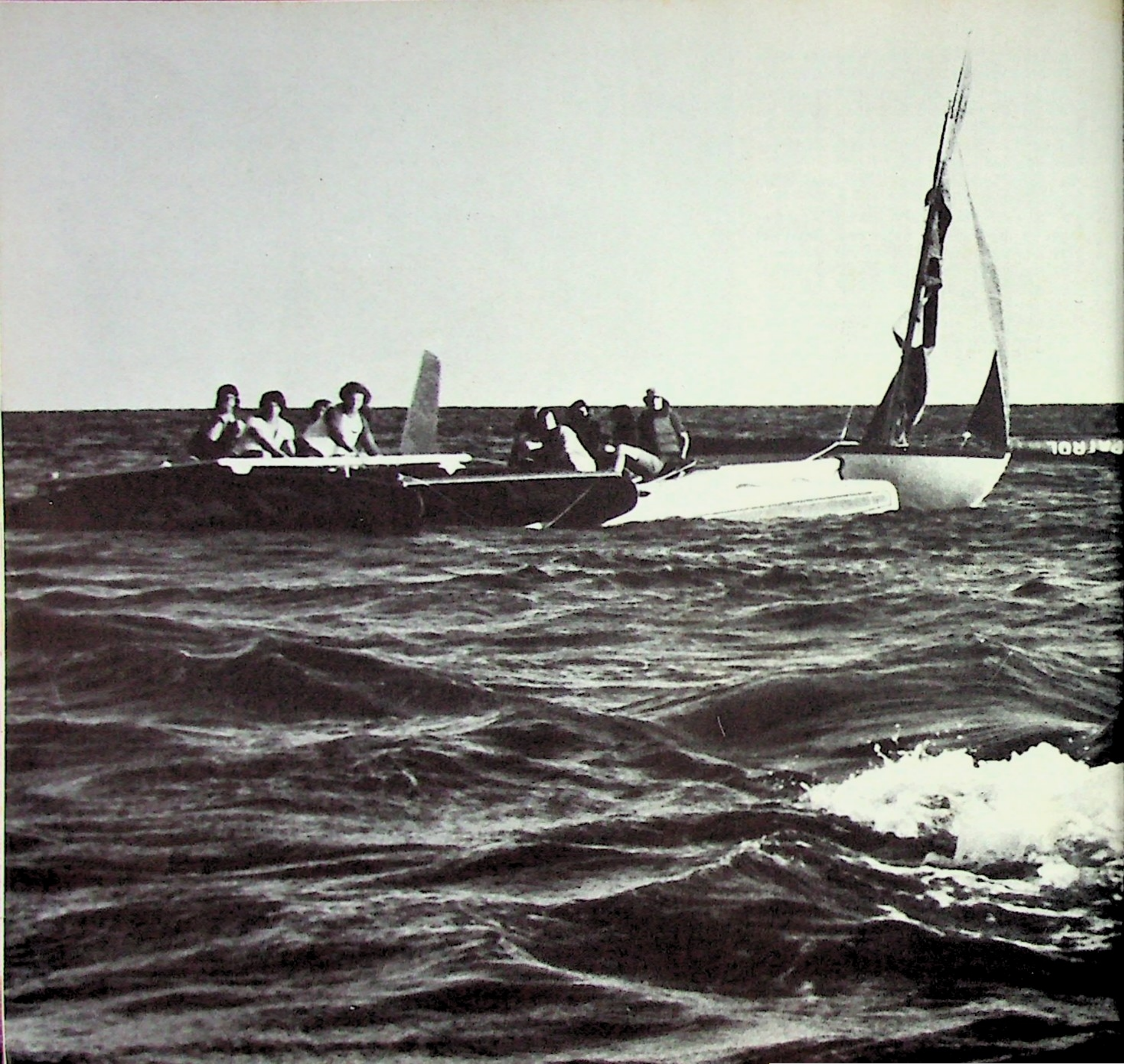
▶ On voit de nouveaux visages, des gens venir de New York, d'écoles de cinéma. Le coût du cinéma a grimpé énormément. Bien sûr, l'inflation se fait sentir partout, mais je l'ai surtout remarqué à Hollywood. Je regrette de ne pas vivre plus souvent à New York : la stimulation, l'attrait de N.Y. me manquent. Mais toute l'industrie cinématographique est maintenant concentrée à L.A., New York est de moins en moins important, au niveau de la production. Il y a des films réalisés à N.Y. mais ils sont, pour la plupart, conçus et produits à L.A. Je n'ai pas encore travaillé dans des studios très importants et je crois que ce sera là la prochaine phase de ma carrière...

Propos recueillis en mai 1978 par
ALAIN SCHLOCKOFF ■
(Trad. : Robert Schlockoff)



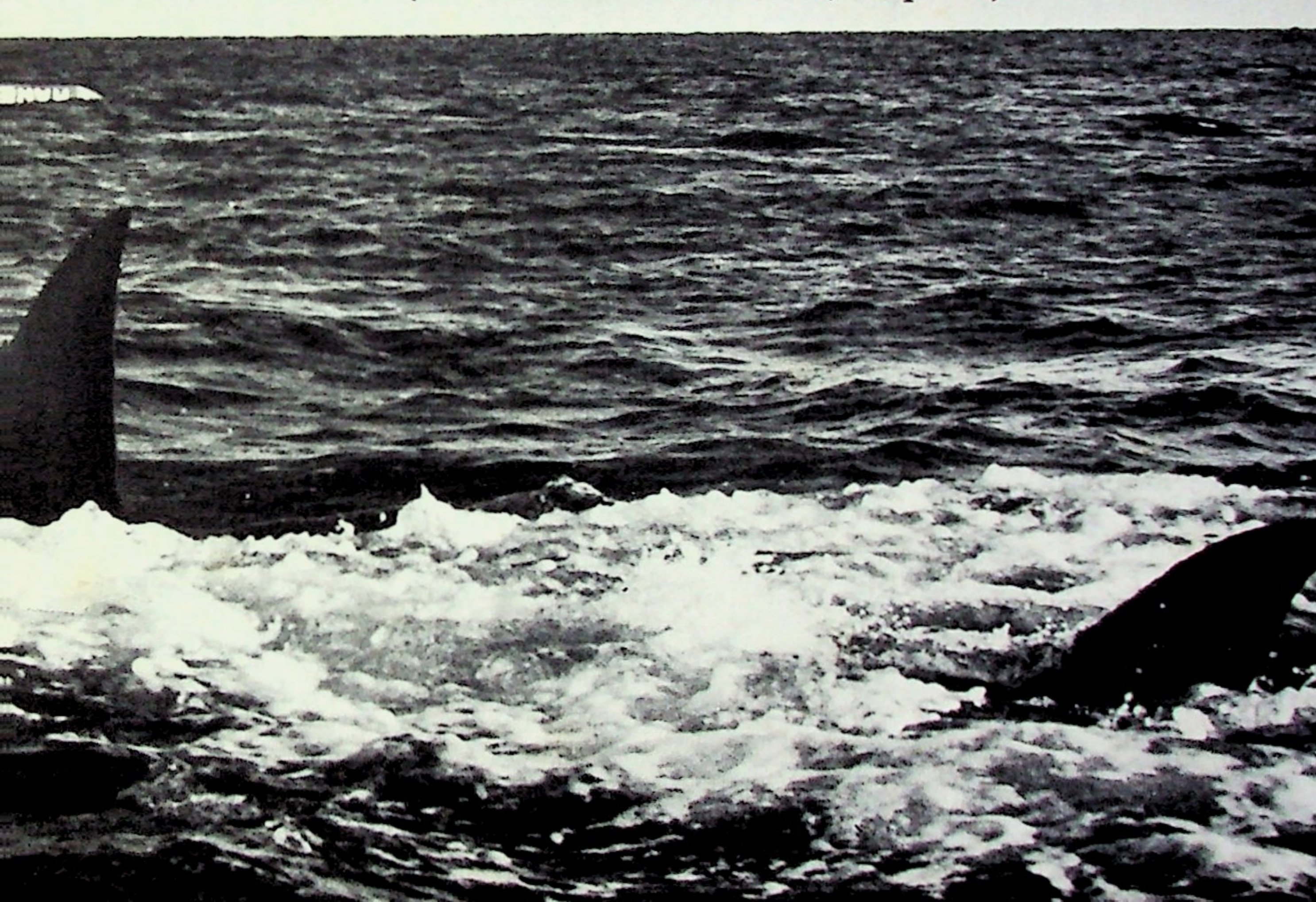
David Carradine, vainqueur de LA COURSE A LA MORT DE L'AN 2000, devient Président des États-Unis.





JAWS 2

**Trois ans après :
le retour du requin géant,
nouveau cauchemar hollywoodien
(LES DENTS DE LA MER, 2e partie).**



JAWS 2

DOSSIER

Un jour la terreur frappa. Le Grand Requin Blanc s'attaqua à d'innocents estivants et ravagea au cœur de l'été les plages d'une petite station balnéaire de la Côte Est des États-Unis. Vidant les plages et emplissant les salles, ce fut le phénomène des **Dents de la mer**, l'une des plus fortes recettes de l'histoire de la Universal et de l'histoire du cinéma.

Le même suspense se poursuit aujourd'hui, dans **Jaws 2** (**Les dents de la mer, 2e partie**), la suite des **Dents de la mer**. Avec le retour à la barre des deux producteurs qui avaient amené **Jaws** à si bon port : Richard D. Zanuck et David Brown; avec aussi une partie de l'équipe technique et des acteurs qui avaient si brillamment contribué au succès de **Jaws**.

De la distribution d'origine, nous retrouvons Roy Scheider, le chef de la police d'Amity, et Lorraine Gary, sa femme. Murray Hamilton reprend son personnage du maire de la ville et Jeffrey Kramer celui du Deputy Hendricks.

Jeannot Szwarc a assuré la mise en scène de **Jaws 2** à partir d'un scénario de Carl Gottlieb et de l'écrivain Howard Sackler, lauréat du prix Pulitzer. C'est la production la plus importante qu'il ait eu à affronter depuis ses débuts de réalisateur. Le premier tour de manivelle de ce film entièrement tourné en extérieurs a été donné le 6 juin 1977 à Martha's Vineyard, une île au large du Massachusetts. Le même cadre qui avait servi de décor à Amity, près de Long Island, localité imaginaire conçue par Peter Benchley, auteur du best-seller « Les dents de la mer ». Cette île, la plus étendue de la Nouvelle Angleterre avec ses cent kilomètres carrés, est située à huit kilomètres au sud de Cape-Cod.

Après un mois de tournage, toute l'équipe se transfère à Navarre Beach, en Floride, à quarante kilomètres de Pensacola, sur le Golfe du Mexique. C'est là que, pendant quatre mois, se tournent la plupart des scènes les plus dramatiques et les plus sensationnelles jamais conçues : celles des attaques du Requin.

Jaws 2 est le neuvième film produit par la compagnie Zanuck/Brown, associée à la Universal depuis 1971 et qui a déjà inscrit à son palmarès des films aussi divers que **Mac Arthur**, avec Gregory Peck, **L'Arnaque**, avec Robert Redford et Paul Newman, qui leur vaut l'Oscar, et **Sugarland Express** de Steven Spielberg.

Parmi leurs futurs projets, **When Worlds Collide**, une co-production Universal-Paramount, écrite par Stirling Silliphant sur une idée originale d'Anthony Burgess, et la suite d'**Autant en emporte le vent**, co-produit par Universal et MGM.

carl Gottlieb, scénariste, avait déjà adapté **Jaws** d'après le roman de Peter Benchley, et écrit **Which way is up?** d'après « Mimi métallo... » de Lina Wertmuller, pour Richard Pryor. Personnalité importante de la télévision américaine, on lui doit plusieurs « Smothers Brothers Show », « The Odd couple », et nombre de « Talk Shows ». Il a été, de son propre aveu, « un acteur à la carrière pour le moins chaotique », soit avec sa troupe de théâtre satirique, The Committee, soit dans des films comme **MASH**, **Petulia**, **Up the sandbox**, et **The Long goodbye** de Robert Altman, avec Elliott Gould, soit à la télévision dans « Baretta » « Chico and the Man » et « The Bob Newhart Show » entre autres. Il est l'auteur du « Journal du tournage » de **Jaws** : « Jaws Log ».

Howard Sackler, co-scénariste, a obtenu le prix Pulitzer pour « The Great White Hope », une pièce qui fit les beaux soirs de Broadway et devait révéler Jane Alexander et le grand acteur noir James Earl Jones.

La production de **Jaws 2** a été l'une des plus difficiles et des plus délicates jamais entreprises par une équipe d'acteurs et de techniciens. Du fait qu'une grande partie des séquences se déroulaient en mer, il était impératif que les techniciens, caméraman, électriciens, régisseurs, soient des plongeurs confirmés. Ils eurent besoin de tous leurs talents sportifs pour affronter les marées, les tempêtes, les courants et le brouillard, en somme les conditions normales d'un tournage en mer.

Les difficultés inhérentes à un tournage en mer n'eurent d'égales que la délicatesse et la précision indispensables de la mise au point des effets spéciaux, vedettes du film à part entière. Explosions, incendies de bateau, naufrages, attaques du requin, tels sont les défis qu'eut à relever Robert Mattey et son équipe d'experts. Mais c'était une tâche qu'ils avaient déjà entreprise dans **Jaws**.

Roy Scheider (à droite) essaie de convaincre le maire (Murray Hamilton) de la présence d'un nouveau requin menaçant.



Entretien avec David Brown
(producteur)

► *De quand date votre association avec Richard Sanuck?*

► Richard Zanuck et moi nous connaissons depuis une vingtaine d'années, quand il était président de la 20th Century Fox et moi vice-président. C'est une association de longue date. Le premier film de la compagnie Zanuck/Brown fut **Sss-snake**, en 1973, une œuvre de science-fiction/épouvante de Bernard Kowalski, où un homme se transformait en cobra royal.

► *Pourquoi avoir choisi ce sujet pour votre première production?*

► Le scénario nous intéressait par certains côtés artistiques. Le film a coûté peu d'argent. Il a surtout intéressé les cinéphiles, puis a été acheté par la télévision.

► *Quelle est l'origine de* **Jaws**?

► Mr. Zanuck et moi avions lu avec beaucoup d'intérêt le manuscrit de Peter Benchley — avant que le livre ne soit publié! — et nous fûmes en même temps si intrigués et passionnés, dès le premier chapitre, que nous sentîmes la nécessité d'en faire un film. Par la suite le livre sortit et fut un best-seller bien après que le tournage de **Jaws** ait été décidé. Ce n'est donc pas le succès du livre qui est à l'origine du film.

► *Le résultat a sans doute dépassé vos espérances?*

► On ne s'était pas attendu à ce résultat : on était déjà contents d'avoir pu finir le tournage! L'idée du film nous semblait impossible à réaliser : comment trouver quelqu'un capable de créer un requin *crédible* qui allait sauter sur des bateaux, dévorer les gens, etc. Comment le public pourrait arriver à croire à ce qu'il voyait sur l'écran? Ce fut donc pour nous, comme une sorte de défi, dont la réussite repose de beaucoup sur les épaules de nos directeurs artistiques qui sont arrivés à rendre crédible cette histoire. Le tournage a duré 159 jours, le reste fut passé à l'élaboration du script. **Jaws 2** est un film beaucoup plus ambitieux que le premier. Il requiert la présence de nombreux enfants et teenagers sur de petits voiliers. Dans **Jaws 1**, la deuxième partie ne montrait que trois hommes en pleine mer; ici, il y a des dizaines d'enfants et de bateaux. en outre les requins furent beaucoup plus difficiles à réaliser que dans le premier.

► *Vous avez eu des problèmes avec le choix du réalisateur?*

► On a eu un problème de conception avec John Hancock, qui devait réaliser le film. Il voulait que ce soit dans le style gothique, mystérieux. Nous, nous préférions un film où la terreur surgit dans un jour comme celui-ci, quand il fait très beau, et que vous ne vous attendez à aucun problème, à aucune peur. Ce n'est pas par une nuit brumeuse que nous voulions montrer la peur, mais par une journée claire et ensoleillée. On a choisi Jeannot Szwarc, qui nous était en fait complètement inconnu, entre beaucoup d'autres.

► *Êtes-vous satisfait de ce choix?*

► Absolument. Son travail est extraordinaire. On a fait des projections privées. Le public a eu la même réaction enthousiaste, si ce n'est plus, que pour le premier. Ce fut le film le plus dur à réaliser depuis le début de la compagnie, mais on y a survécu, et le résultat est bon. Cela semble incroyable d'avoir pris un réalisateur inconnu pour ce film, après les problèmes que nous avons eus avec Hancock, mais c'est ce que doivent être les films : des coups de poker!

► *Je suis frappé par la satisfaction de vos réalisateurs devant la liberté de travail qui leur est accordée.*

► En fait, quand M. Zanuck et moi sommes d'accord sur le choix d'un film ou d'un metteur en scène, nous proposons une certaine conception de l'œuvre dont la responsabilité repose entièrement sur le réalisateur. Avec John Hancock, ce fut la seule fois où un metteur en scène ne fut pas d'accord avec nous. Mais on ne lui imposait aucun plan, aucune idée précise. On lui a juste dit le genre de film que l'on

David Brown (à gauche) et Richard D. Zanuck, producteurs heureux de JAWS 2.



désirait. Et en fait, il avait une conception du film radicalement différente de la nôtre et qui ne nous intéressait pas.

► *Comment se répartissent les tâches avec votre associé?*

► Un de nous est toujours sur les lieux de tournage, nous ne laissons jamais de côté la production de nos films. Nous sommes impliqués dans les moindres détails de l'œuvre. On ne dira pas, bien sûr, à un réalisateur comment travailler, mais toutes les décisions que ce soit au niveau des costumes, des décors, des lieux de tournage ou du choix des cameramen nous incombe. Nous obtenons toujours l'approbation du metteur en scène, mais nous supervisons le film de sa conception à sa distribution. Par exemple, M. Zanuck est à Hollywood pour vérifier les copies au laboratoire, je suis en Europe pour annoncer la sortie prochaine de **Jaws 2**, mais je ne m'arrête pas de travailler sur un film tant que celui-ci n'est pas dans les salles de cinéma. Nous sommes là pour apporter toute notre aide possible à notre réalisateur, à ses problèmes personnels s'il veut changer tel ou tel plan, modifier une partie du scénario, etc. Nous discutons le plus possible avec lui et si nous maintenons néanmoins le contrôle du producteur, nous n'imposons jamais tel plan ou telle coupure dans le film. Nous obtenons toujours un excellent résultat grâce au consensus général. Quand je pense aux dix films que nous avons produits, **The Sting, Sugarland Express, McArthur**, les 2 **Jaws**, etc., on a eu la chance de travailler avec d'excellents réalisateurs : Siegel, George Roy Hill, Jeannot Szwarc, Spielberg... et nous sommes fiers de nos excellents rapports avec eux.

► ***Jaws 2*** *sort le 6 juin aux U.S.A., et courant décembre en Europe. Y aura-t-il un lancement publicitaire de l'importance du premier?*

► Sans doute, oui. Mais cette « jawsmania » est venue spontanément. On nous reproche cette publicité abusive, mais prenez par exemple cette couverture récente de « Newsweek » où l'on voit des requins effrayants alors que l'article en question traite de l'inflation et n'avait donc rien à voir avec **Jaws** : nous n'en sommes pas responsables!

► *Produirez-vous un 3e* ***Jaws****?*

► Eh bien, le président et le vice président d'Universal ont annoncé aux agences de presse récemment qu'ils envisageaient une seconde suite, mais ils ne nous en ont pas parlé! (rires).
Notre prochain film sera **When Worlds Collide**, un assez gros budget pour lequel Anthony Burgess a écrit un excellent scénario. C'est une co-production avec la Paramount que nous perfectionnons actuellement, un remake du **Choc des mondes** que George Pal avait tourné pour cette firme. Dans ce film, on voit New York, entre autres, détruit par une comète géante. On voit également divers pays envoyer des habitants depuis la Terre, à bord de vaisseaux spatiaux, pour trouver de nouveaux mondes inconnus et peut-être inaccessibles. La science-fiction est un domaine qui nous intéresse particulièrement. Au départ, M. Zanuck et moi avons travaillé sur une idée qui s'est révélée être exactement le thème du livre « When Worlds Collide », c'est pourquoi nous avons proposé à Paramount de racheter les droits. Mais ils ont refusé et ont voulu que l'on fasse le film pour eux. Étant donné que nous sommes en contrat exclusif avec Universal, le film a fini par devenir une co-production.

► *Quelles sont les difficultés majeures concernant les tournages de vos films?*

► La plupart de nos films sont tournés en extérieurs. C'est assez facile de tourner en studio, à Hollywood ou ailleurs, mais tourner en extérieurs présente de nombreuses difficultés, comme ça a été le cas pour **Jaws**. En studio, on peut contrôler tout ce qui se passe sur le plateau et rentrer chez soi le soir. En extérieur, au contraire, on ne peut prévoir les éléments naturels, et on se trouve souvent éloigné de chez soi pendant une longue période de temps. Ainsi, pour **Jaws 2**, c'est parfois très éprouvant quand on doit faire face aux tempêtes, au froid, etc. qui peuvent se révéler très dangereux par ailleurs. Après **When Worlds Collide**, nous tournerons la suite de **Gone With the Wind**, une co-production cette fois entre la MGM et Universal. Je ne pense pas qu'elle coûtera plus cher que **Jaws 2** étant donné que nous n'aurons pas à nous heurter au problème du tournage en extérieurs, comme ce fut le cas avec **Les Dents de la Mer, 2e partie** où il y avait ces attaques sous-marines, les transports des requins par hélicoptères, etc. On a employé 364 personnes, dont une équipe ayant travaillé aux effets spéciaux de **Rencontres du 3e type**. Il n'y a eu peut-être que 4 jours de tournage en studio.
J'aimerais ajouter que nous avons à répondre aux personnes nous disant que si on a fait **Jaws 2**, c'est pour profiter du succès du premier film : c'est une expérience fort différente du précédent, nous avons voulu donner une nouvelle signification au terme de « suite » et il en sera de même pour **Gone with the Wind**. Les remakes ont actuellement une mauvaise réputation parce que, à moins d'être tout à fait réussis ou de répondre à l'attente du public, ils peuvent devenir dangereux pour le cinéma. Ainsi, cela demande une compétence artistique de qualité beaucoup plus grande pour faire un remake ou une suite d'un « classique » que pour tourner un sujet inédit. Aussi, je ne suis pas d'accord avec les gens qui me disent : « Pourquoi toujours un remake, pourquoi pas quelque chose de nouveau? » Je leur répond que ce qu'ils me demandent est justement plus facile que de faire une suite.

► *Vous pensez à d'autres films de S.-F. dans l'avenir?*

► Oui, j'ai discuté avec un savant réputé aux U.S.A. qui a écrit de nombreux ouvrages de S.-F. La S.-F. est en plein essor actuellement, mais je m'y intéresse depuis longtemps. J'ai commencé quand j'étais très jeune, je lisais « Amazing Stories » dans les années 30. Je me souviens de tous les numéros de cette fantastique revue. Un sujet que j'aurais aimé réalisé est « The Time Machine », ce merveilleux roman de Wells.

► *Pendant longtemps les producteurs indépendants ont eu du mal à trouver les fonds nécessaires pour tourner de la S.-F.*

► Oui. Mais maintenant cela a tendance à changer avec des gens comme Lucas ou Spielberg, et des films de « science-fantasy » comme **Star Wars**. Je ne sais pas pourquoi on n'assisterait pas enfin à une explosion du cinéma de S.-F. pareille à la grande vogue des westerns dans les années 50. Après tout, la S.-F. c'est le western des temps futurs...

Propos recueillis en mai 1978
par **ALAIN SCHLOCKOFF** ■
(Trad. : Robert Schlockoff)

Entretien avec Jeannot Szwarc
(réalisateur)

« C'est comme si tous mes fantasmes professionnels se réalisaient en même temps. Je me pince encore trois fois par jour pour être sûr que je ne rêve pas, que tout arrive vraiment. »
Ainsi parle Jeannot Szwarc après avoir été choisi par les producteurs Richard D. Zanuck et David Brown, pour assurer la mise en scène de **Jaws 2**. « C'est aussi une grande expérience sur le plan émotionnel, ajoute-t-il; c'est un grand film romantique, un grand film d'amour. Depuis longtemps, ma liaison avec le cinéma était une liaison à sens unique, mais j'ai maintenant l'impression d'être enfin aimé en retour ».
Technicien habile et opiniâtre, Szwarc a déjà réalisé plus de cent émissions de télévision, dont plusieurs « movies-of-the-week » lorsqu'on lui propose de relever le défi de **Jaws 2**. La route a été longue jusqu'à son premier « job » de télévision, et plus d'un se serait arrêté en route.
Né le 21 novembre 1939 à Paris, Jeannot Szwarc est le fils unique de Henri et Dora Szwarc. En 1942, tandis que les troupes allemandes occupent la capitale, la famille Szwarc s'enfuit en Argentine et n'en revient que cinq ans plus tard. Après une scolarité brillante et un diplôme de l'École des Hautes Études Commerciales, Jeannot Szwarc se destine à la diplomatie. Mais son amour du cinéma et son désir de devenir cinéaste confinent à l'obsession. Il fonde et dirige le groupe théâtre et le ciné-club de son école, mettant en scène un certain nombre de pièces commençant par le « Huit-clos » de Jean-Paul Sartre. Il estime à 250 le nombre de films qu'il voit chaque année. « J'ai vu **Chantons sous la pluie** quatorze fois. Je doute que même Gene Kelly l'ait vu autant de fois. »
Dès la fin de ses études, il entre dans une compagnie produisant des documentaires et des films publicitaires. Première approche de la matière hollywoodienne : l'arrivée en France de Cary Grant et Audrey Hepburn pour le tournage de **Charade**. Il obtient le poste d'assistant de production. « Ne serait-ce que respirer le même air que Cary Grant et Audrey Hepburn c'était déjà le bonheur ».
Il entre ensuite à la Télévision française comme réalisateur de deuxième équipe, écrivant aussi et mettant en scène quelques courts sujets. Mais bientôt, en 1961, année de la grande dépression dans l'industrie, le jeune homme ambitieux se retrouve chômeur. Il quitte la France pour

Jeannot Szwarc dirigeant JAWS 2.



Cindy Grover, précipitée à la mer par le grand Requin Blanc, essaie de sauver sa vie.



l'Espagne, y découvre une situation aussi délabrée, et, contre l'avis de ceux qui l'incitent à ne pas émigrer pour Hollywood, il affirme que « ça ne pourrait pas être pire », et se décide à partir.
Son expérience des six premiers mois aux États-Unis est là pour le détromper : la situation est pire. Toutes les portes lui sont fermées. Par chance, le producteur William Dozier le fait entrer à Screen Gems comme assistant de Peter Kortner. Mais Szwarc se rend vite compte que son travail se limite à mettre au point les bandes de rires enregistrées pour émissions drôles et démissionne.
Suivent deux années noires de chômage intégral. Jusqu'en 1967, lorsque Nathan Shappel, un entrepreneur en bâtiment, l'engage pour rédiger et mettre au point des brochures techniques. Ce travail lui assure son existence, mais laisse ses rêves intacts et inaccessibles. Peu de temps après, il démissionne et reprend sa quête pour devenir réalisateur.

Et c'est bientôt le bout du tunnel. Il est engagé par les studios de la Universal. Après avoir envoyé mémo sur mémo aux producteurs d'émissions, leur suggérant des idées de programmes, il devient scénariste et producteur associé de séries comme **L'homme de fer** et le **Chrysler Theatre**. Finalement, en 1968, son rêve se réalise : il obtient son premier emploi de metteur en scène avec un épisode de **Ironside**.

Depuis, il réalise plusieurs épisodes de toutes les grandes séries de la télévision américaine : **Baretta**, **Kojak**, **Columbo**, **Night Gallery**, **Marcus Welby, M.D.**, une demi-douzaine de « films de télévision » et deux émissions spéciales de la série « Hallmark Hall of Fame », jusqu'à son premier film, **Bug**, (**Les insectes de feu**), acclamé par la critique, et qui reçut la Licorne d'Or du *Festival International de Paris du film fantastique en 1974*.

Szwarc ne cache pas son admiration pour les cinéastes comme John Ford, Elia Kazan, Francis Ford Coppola, Arthur Penn et Carl Dreyer. « J'aimerais suivre leurs traces, dit-il, car ils sont tous des artisans de premier ordre qui ont réussi à garder une personnalité marquante et profondément individuelle. »

Après une union avec Ellen Blankfort, la fille de l'écrivain, Jeannot Szwarc est maintenant marié à l'actrice Maud Strand.

Les « Galeries de Nuit »

► *Comment s'est passé votre collaboration à* ***Night Gallery****?*
► C'était une série de télévision extraordinaire. Ça a été mes premiers films, j'ai dû en réaliser une vingtaine. Certaines de ces émissions ont été faites en trois jours de tournage, parfois un jour et demi seulement. La qualité était très grande, je crois, parce que ni le studio ni le network ne comprenaient très bien cette émission : par conséquent, ils nous ont laissé complètement seuls. On avait un caméraman fantastique, qui avait fait le **Tour du monde en 80 jours**, notamment, et Joe Alves, un architecte décorateur remarquable. Jack Laird, le producteur de la série, et moi, on se connaissait de vue. Comme il adore le fantastique, on a souvent parlé de Lovecraft, etc. et il savait que j'étais très attiré par ça. Quand il a commencé la série, ça a été une hécatombe pour les metteurs en scène. Aucun d'entre eux n'a duré parce que c'était très difficile au point de vue du rythme, qui était très particulier. Alors, on m'a donné une émission à faire avec Vincent Price, qui est l'un de mes petits films favoris, **Class of 99**, une université de l'avenir, d'après un scénario de Rod Sterling, et ça a été très réussi. Rod Sterling — le créateur de la série — a été enthousiasmé, et après, j'ai fait tous ses scénarios, j'en ai fait autant que je voulais.
► *Quel homme était Rod Sterling ?*
► C'était un type extraordinaire, très sympathique, un écrivain, qui avait une connaissance fabuleuse du fantastique. Lovecraft était son dieu, et on avait des tas de choses en commun. Il avait fait auparavant pendant douze ans, une émission qui s'appelait **Twilight Zone**, qui avait connu un énorme succès. Mais sur **Night Gallery** on a fait des choses incroyables. Au Festival de Paris du Film Fantastique, il y a trois ans, j'ai rencontré des gens qui avaient vu cette série à Londres. On devrait la montrer en France, je crois. J'aime en particulier beaucoup **Return of the Sorcerer**, une histoire de Lovecraft, avec Vincent Price, **The Caterpillar**, avec Laurence Harvey, où un ver s'incruste sous la peau, et **Sins of the Fathers**, situé au XIXe siècle, où des gens en sont réduits à manger de la chair humaine, avec Barbara Steele et Geraldine Page. Ce dernier est mon préféré.

► *Ce sont des courts-métrages très élaborés. Leur budget était-il élevé ?*
► Non, mais c'était un gros budget pour ce que c'était. Je trouve extraordinaire cette qualité technique constante, surtout pour les conditions de tournage. Par exemple, **Sins of the Fathers** a été tourné en trois jours, avec des décors incroyables. C'est vraiment un film en noir et blanc en couleurs. La seule couleur, c'était la nourriture. Tout le reste, je l'ai approché comme si c'était du noir et blanc. Les vêtements sont marrons, noirs, les murs sont blancs... Je crois que nulle part au monde on aurait pu faire cette émission en trois jours de tournage, et l'une des raisons est que les techniciens étaient extraordinaires. Si j'avais besoin de quelque chose du point de vue maquillage, Bud Westmore était quelqu'un qui avait une telle expérience qu'il comprenait tout de suite. Le tournage se faisait très rapidement, mais on passait énormément de temps avant, à préparer le style de chaque émission. C'était très intéressant parce que c'était une anthologie. Chaque histoire était complètement indépendante, et avait un style différent. Il n'y avait pas de durée déterminée, le maximum étant de 30 minutes. En fait, on fonctionnait un peu comme une compagnie de production indépendante à l'intérieur du studio. Jack Laird s'occupait surtout des scénarios, il me laissait complètement seul en ce qui concernait le style.

► *Vous avez tourné, pour cette série, avec pratiquement tous les acteurs du fantastique, Burgess Meredith, Vincent Price, John Carradine, Barbara Steele...*
► On les a tous eu. Avec Barbara Steele, c'était très curieux. Quand on a eu **Sins of the Fathers**, il y avait ce rôle féminin, et j'ai dit à Jack Laird, qui avait vu **Le masque du démon**, que ce serait une bonne idée de la prendre. Alors, j'ai été la trouver à Malibu, où elle était mariée à un écrivain, dans une semi-retraite. Elle a accepté avec enthousiasme. Quand à Vincent Price, il est merveilleux. J'ai fait trois émissions avec lui. Il adore ce genre, et j'ai également fait un **Columbo** avec lui. Je l'utilisais tout le temps, dès que je le pouvais. Cette série a eu un succès fou dans les collèges. A Harward, il y avait un

club « Night Gallery », chaque mercredi soir, ils ne faisaient que ça, regarder ces films... Le courrier pour l'émission était incroyable. Il y avait des copies pirates de certaines émissions qui se vendaient sous le manteau, etc.
Night Gallery a duré deux ans environ. Après cela, j'ai fait **Devil Daughter**. C'était un « movie for television » d'une heure trente, la continuation de **Rosemary's Baby**, avec Shelley Winters, puis, entre autres, un film de télé que j'aimais beaucoup et qui était du hitchcock pur, avec une séquence de 20 minutes où une fille est toute seule dans une maison avec un tueur (Chuck Connors). C'est une paraplégique, prisonnière dans sa propre maison, elle sait que le tueur est là et elle essaye de survivre. Il y avait un superbe coup de théâtre final.

Les Insectes de Feu

► *Comment s'est produite votre rencontre avec William Castle?*
► C'était un producteur merveilleux, un homme formidable. On devait faire un autre projet ensemble. Il avait un livre que j'aimais beaucoup, qui était une histoire de fantôme, et qui ne sera jamais réalisée malheureusement. J'ai rencontré William Castle pratiquement dès le début de mon arrivée à Los Angeles. Poul Anderson avait écrit un roman qui s'appelait « La patrouille du temps ». J'avais lu quelque part que Castle cherchait du matériel de science-fiction pour une série d'émissions télévisées. Je lui ai alors téléphoné pour lui parler du livre que j'aimais beaucoup et qui aurait fait une série extraordinaire.



Il s'est avéré que lorsque je lui en ai parlé, il avait pris, deux heures auparavant, une option sur cet ouvrage. On s'est vu de temps en temps. Nous nous intéressions aux mêmes choses. A ce moment-là, il n'était pas en production; il cherchait simplement des projets. Il avait vu quelques épisodes de **Night Gallery**, et un jour il m'a téléphoné et m'a dit :
« J'ai un scénario, c'est un long-métrage, un film de science-fiction et d'épouvante, je voudrais que tu le fasses ». J'étais très heureux, j'ai lu le scénario et lorsqu'il m'a demandé ce que j'en pensais j'ai répondu : « Je voudrais le faire, mais ça va être la corde raide. C'est le genre de matériel où soit nous aurons quelque chose de bon, soit nous nous casserons la figure, et nous obtiendrons quelque chose de totalement ridicule ». C'est ainsi que tout a commencé.
Nous avons travaillé d'une manière intensive pendant six mois, rien que lui et moi d'abord, puis avec les principaux éléments de l'équipe. Nous avons commencé le tournage en été, au mois de juillet. C'était un film à très petit budget, comparé à **Jaws 2**, un budget microscopique. Le total des **Insectes de Feu** c'est une semaine de tournage de **Jaws 2**!
► *Quel est le caractère que vous souhaitiez donner à **Bug**?*
► Le thème traité est celui de la responsabilité scientifique. Il y a des choses où l'homme ne doit pas intervenir.
Ce film, pour être dans la tradition de l'horreur, de l'épouvante et du fantastique, devait faire peur. C'était la première condition. Le film devait également être beau sur le plan visuel. L'épouvante laide c'est affreux. Il faut qu'il y ait un esthétisme dans le fantastique, dans le style et dans la forme. C'est un spectacle avant tout.
Dans ce genre de film, il faut que les gens aient peur pendant une heure et demie, tout en sachant que ce n'est pas le monde de la réalité, et qu'à la sortie on retrouvera son confort, sa famille. L'intellectualisme, avec les messages philosophiques profonds, dans l'épouvante ou l'horreur, ça ne marche pas, ça n'appartient pas aux gens.
Nous avions donc voulu faire un film avec de bons acteurs, de belles photos, un film

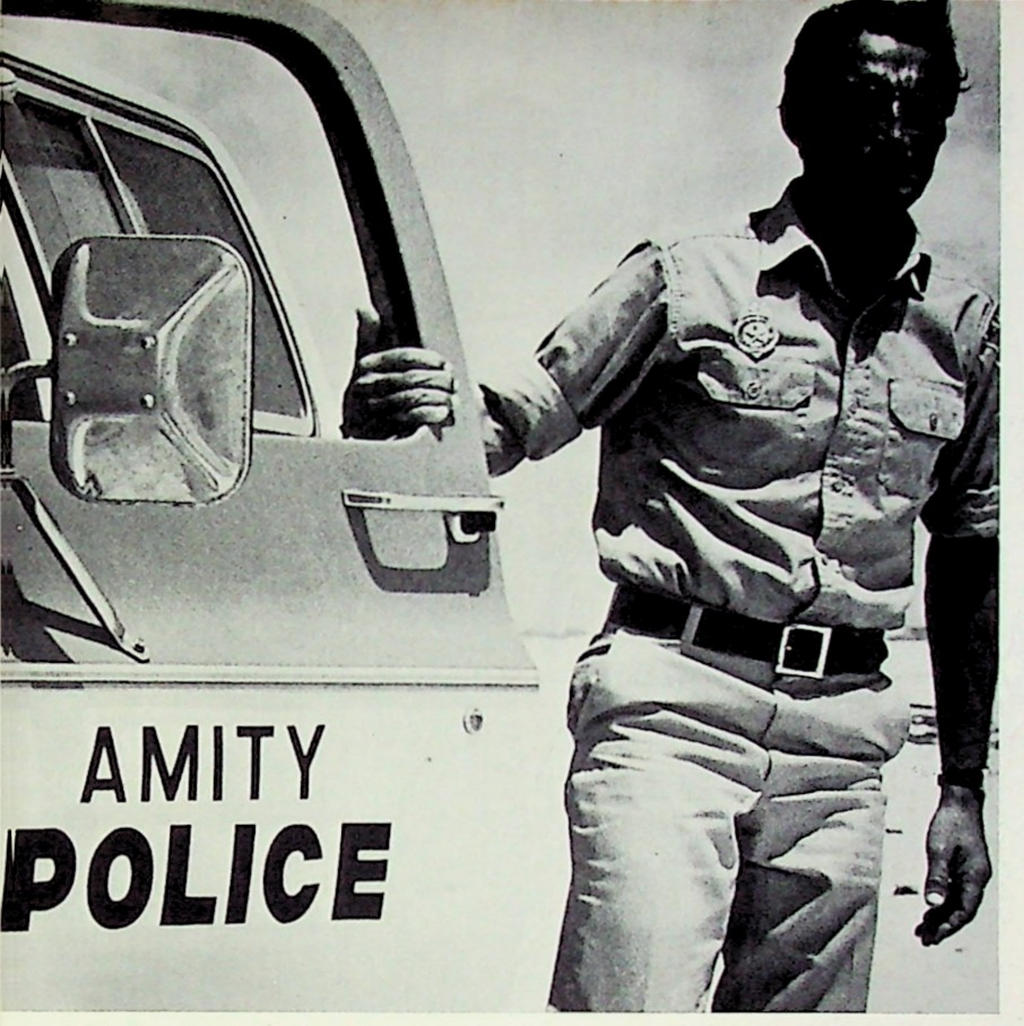
bien monté et qui fasse peur. Les enfants adorent cette magie, ce monde différent qui n'existe pas dans notre vie de tous les jours.

► Nous étions très ambitieux sur le plan technique car c'est la première fois dans l'histoire du genre je crois, que l'on a utilisé de vrais cafards, sauf dans une scène à la fin qui dure environ trois minutes. Pendant une heure trente sept minutes, tous les insectes sont réels.
Pour la première génération, ce sont des cafards du Brésil, et la deuxième génération des cafards de Madagascar. Il y a eu des problèmes énormes, car ces insectes deviennent des personnages. Quand ils deviennent intelligents, ils doivent faire des choses impossibles. On ne peut pas entraîner des cafards et leur demander de faire quoi que ce soit. Pourtant, il fallait qu'ils soient intégrés totalement sur le plan dramatique. Le tournage avec les acteurs a duré cinq semaines. Nous avons passé ensuite quatre mois rien qu'avec les cafards.
Il fallait trouver un moyen pour que ces cafards fassent ce qu'ils devaient faire dans l'histoire, et la plupart des trucages et des effets étaient sans précédent. Donc, on essayait quelque chose; si ça ne marchait pas, on essayait autre chose, car il fallait que les insectes soient intégrés, et que le public trouve une unité dans le film, et non un documentaire sur les insectes plus un film avec des acteurs.
Nous avons passé, pendant la préparation, un temps fou avec Michel Hugo, Directeur de la photographie, sur le style visuel du film. Ken Middlehead a dû, lui aussi, être présent pendant toute la préparation, et le tournage. Tout le monde savait que l'intégration des cafards serait le problème primordial. Il a fallu prendre des notes, des copies de certaines photos, pour pouvoir reproduire exactement les mêmes éclairages, les mêmes fonds de décors, ainsi, trois mois après, l'on pouvait tourner un plan avec des cafards qui s'intégraient parfaitement à la scène.
Nous avons eu de la chance avec les comédiens. Je connaissais Brad Dillman, et j'avais travaillé avec les autres. Il y a eu une atmosphère extraordinaire sur le plateau. Un climat de confiance régnait, et il était nécessaire, car les scènes avec les cafards n'étaient pas très agréables pour les comédiens. Ces insectes étaient inoffensifs, ils ne mordaient pas, mais étaient tellement répugnants.
Pour la scène où Brad Dillman est couché torse nu avec les cafards sur sa poitrine, la seule chose qu'il nous ait demandé c'était de répéter l'éclairage, la composition, tous les mouvements de caméra sans les cafards, pour qu'il les ait le moins longtemps possible sur lui.
Pat MacCormack a la scène la plus incroyable, avec un cafard sur l'œil, et un sur la gorge. Nous avons dû les endormir car ils bougeaient les pattes, et c'était vraiment très désagréable pour elle. Comme elle courait pendant toute la scène, nous nous sommes rendu compte que même s'ils bougeaient peu, la chose n'avait pas une grande importance. Nous les avons donc endormis avec un gaz qui fait effet pendant 15', puis nous les avons collés sur son visage...

Joanna Miles avait, elle, une peur absolument morbide des cafards. En fait, pas seulement des cafards, mais de n'importe quel insecte, et d'être seulement dans la même pièce la paniquait. Sa scène a été filmée lors de la dernière semaine de tournage. Je l'avais habituée, petit à petit, avec des cafards morts et désossés. Elle a eu enfin le courage de supporter le contact des insectes...

Les Dents de la Mer - 2e partie

► *Depuis les* ***Insectes de Feu****, quelle a été votre activité?*
► On m'a fait quelques offres, j'ai eu la possibilité de tourner 2 ou 3 longs-métrages, mais ce n'était pas des sujets qui m'intéressaient, alors j'ai préféré rester à la TV. D'abord, parce que j'aime le rythme de la télévision, tourner en vitesse, etc. et puis au point de vue salaire je gagnais très bien ma vie. J'ai fait surtout des pilotes. Puis **Jaws 2** est arrivé, ça a été la surprise, je ne m'y attendais pas du tout.
► *Le film avait été initialement confié à John Hancock, vous l'avez donc remplacé en cours de route?*
► Ce qui s'est passé, c'est qu'ils ont tourné pendant 4 semaines, et ils se sont aperçus qu'ils avaient des problèmes. Ils ont arrêté le tournage, et à ce moment-là, ils ont décidé de remplacer le metteur en scène. D'abord, ils ont été voir d'autres réalisateurs, des réalisateurs établis — Preminger était annoncé, John Frankenheimer, ils ont même approché Spielberg — qui étaient tous intéressés, mais qui ont demandé d'arrêter le tournage pendant au moins six mois pour réécrire le scénario. Ça, c'était impossible, parce que le film avait déjà une sortie, avant même d'être tourné, fixée au début de juin 78. Il y avait eu également un investissement colossal au point de vue effets spéciaux, le requin, etc. Alors, après qu'ils aient obtenu ce genre de réponse, quelqu'un leur a suggéré de prendre un réalisateur pas aussi connu, mais possédant le talent et, disons, la technique. Le producteur associé, l'architecte décorateur Joe Alves, qui avait fait **Jaws** et **Close Encounters**, et qui avait travaillé avec moi pour les **Night Gallery** (je l'avais d'ailleurs recommandé à Spielberg quand celui-ci avait fait **Sugarland Express**) a le premier prononcé mon nom. Ils me connaissaient à l'Universal, parce que j'avais été sous contrat, et Zanuck et Brown ont passé, je crois, 3 heures de mes films. Ça leur a beaucoup plu. Ensuite on a eu une conférence sur le scénario, et ils m'ont dit : « Si on t'engage, est-ce que tu peux commencer à tourner dans trois semaines? » J'ai répondu oui, et c'est comme ça que cela a démarré. On a engagé Carl Gottlieb le lendemain. J'ai recommencé pratiquement à zéro. De ce que Hancock avait fait — le film dure actuellement environ 1 h 55 — on a conservé peut-être deux minutes.
► *Quelles ont été les principales difficultés?*
► Le film, de l'avis de tous ceux qui ont travaillé sur le précédent, est beaucoup plus dur que le premier. Sur le plan technique, physique, logistique, c'était un vrai cauchemar. J'avais une flotille un moment donné de 70 bateaux entre les bateaux à effets spéciaux, les bateaux qui sont devant, les bateaux de transport, etc. Dans le premier film, 1/3 seulement se passait sur l'eau, ici, c'était les 2/3. Et



Roy Scheider, le chef de la police, surveille l'arrivée des touristes.

aussi, dans **Jaws**, il n'y avait qu'un bateau, l'Orca; moi j'avais une flotille en plus de 7 ou 8 bateaux à voile et tout ce que faisait le requin était nettement plus compliqué. Je savais qu'on allait redémarrer à zéro — avec le scénario — alors j'ai tourné sans scénario pendant à peu près cinq semaines, filmant surtout l'action, les attaques du requin. Je voulais commencer avec les choses les plus dures pour savoir quels allaient être les problèmes. J'ai donc débuté avec ça, et pendant ce temps, Carl Gottlieb a réécrit le scénario. J'ai changé aussi un peu le cast initial. Les acteurs prévus étaient tous bons, mais j'ai trouvé qu'au point de vue physique ils se ressemblaient tous un peu trop, qu'ils étaient trop beaux, trop blonds, trop maigres, je voulais des gens qui soient un petit peu potelés...

Mon premier problème, c'était comme de passer le baccalauréat à nouveau. J'étais debout chaque nuit jusqu'à 4/5 heures du matin. Il y avait un processus d'assimilation énorme à apprendre tout ce qui existait au point de vue effets spéciaux, extérieurs, etc. Enfin, le premier metteur en scène avait eu 10 mois de préparation, et moi, pour faire le même chose, j'avais exactement trois semaines. Ça, c'était mon premier problème, simplement d'apprendre.

Mon second problème est que j'avais terriblement peur, n'ayant pas de scénario tout de suite — je savais qu'il allait arriver disons par « mensualité » — de perdre la « mélodie » du film. Alors, tout ce que j'avais n'étant qu'un synopsis du scénario, j'ai fait, comme pour **Bug**, une courbe mathématique, que j'ai suivie, et qui m'a beaucoup aidé. Ensuite, il y avait tous les problèmes artistiques qu'on a quand on fait une suite. En plus, quand on fait une suite à un film qui a eu un succès considérable comme **Jaws**. D'un côté, il faut qu'il y ait une certaine familiarité pour le public, au point de vue émotion, peur, le côté thriller, d'autre part, il faut qu'il y ait une certaine originalité, parce que personne ne veut voir la même chose. Un des pièges de faire une suite, c'est d'essayer d'être trop original, comme par exemple **French Connection II**. Alors, c'est toujours entre les deux.

► *Quelles sont les différences avec le premier?*

► La différence avec le premier c'est qu'il y a un côté plus hitchcockien. Le public est depuis le début dans ce que Hitchcock appelait la « position privilégiée ». Le film commence, et le public sait tout de suite qu'il y a un requin. Les gens dans la ville ne le savent pas. Et il y a une série d'incidents, on trouve une baleine sur la plage avec de grosses morsures, et Roy Sheider commence à avoir des soupçons. Évidemment, personne ne le croit, car cette fois il n'y a pas vraiment de preuve de l'existence du requin. Ce n'est pas comme dans le premier où tout le monde savait qu'il y avait un requin, mais personne ne voulait le croire pour des raisons économiques. Ici, il n'y a pas eu d'attaque, pas de témoin. Mais lui vraiment, il a toujours cette hantise depuis trois ans, et puis il y a quelque chose qui lui déplaît dans ce qui se passe. Finalement, il commet une erreur, et il est renvoyé. Le Shériff le remplace temporairement. Pendant ce temps-là, un groupe de jeunes, des enfants, vont faire du bateau à voile. Et à ce moment-là, il a une autre preuve de la présence du requin, une preuve tellement forte que tout le monde le croit. Il prend un bateau et essaye d'aller rejoindre les gosses pour les forcer à revenir au port. Entre-temps, le requin commence à attaquer les enfants, et les 45 dernières minutes sont du pur suspense. Il y a une scène extraordinaire où le requin attaque les

bateaux à voile, provoquant un embouteillage sur l'eau : les bateaux se rentrent l'un dans l'autre. Ensuite, les gosses font un radeau, qui est cerné par le requin. Roy Sheider essaye de les sauver, et il y a une espèce de duel entre lui et l'animal...

▶ *Comment s'est passé le tournage?*

▶ C'était un cauchemar. A cause de l'eau. J'avais tellement de choses sur l'eau. Je suis allé au Golfe du Mexique, et la mer est devenue très, très forte. Avec le remplacement de Hancock, on a perdu deux mois, et je me suis trouvé en Floride du Nord beaucoup plus tard que prévu, et il faisait froid, il y avait des alertes d'ouragan. J'avais d'autres problèmes, par exemple j'avais un décor qui était une île, alors quand l'océan était très mauvais, l'île se mettait à bouger... Des tas de problèmes d'ordre physique...

▶ *Tout se situe-t-il au même endroit?*

▶ Non, une fois que les gosses ont été faire du voilier, on est en mer ouverte, en océan ouvert. Ça fait partie du suspense, le fait qu'ils soient loin de terre... Mais les conditions climatiques étaient constamment très dures. L'eau était froide, on a eu quelques tempêtes, deux alertes d'ouragan, on a perdu du matériel, des bateaux. Évidemment, dès que l'océan devenait mauvais, je perdais le requin pour 3/4 jours. C'était aussi un cauchemar à cause du requin. Parce qu'on avait une loi, une « bible », sur le film, qui voulait que quand le temps était bon et que le requin marchait, le requin avait priorité sur tout. Parce que je voulais me débarrasser du requin. Alors, j'ai fini par faire un film comme un puzzle gigantesque. Un petit bout ici et là. J'ai vraiment tourné sans ordre toutes les séquences, les séquences à l'intérieur de séquences, sans continuité; donc on est arrivé à un stade je crois où moi et quelqu'un d'autre seulement savaient à peu près ce qui se passait; pour les autres, c'était la confusion totale. Mais quand j'ai monté le film, je me suis aperçu que je n'avais pas fait de grandes erreurs, juste quelques petites. Mais rien de vraiment catastrophique. C'était une autre de mes hantises. **Jaws 2** est un film très spécial. C'est premièrement un film pour faire peur. Mais c'est aussi un exercice de manipulation des sens du public. Et je craignais toujours de n'avoir pas assez de temps pour penser à fond les choix. Il y a des moments où je savais que je voulais jouer du suspense, d'autres du choc... mais il y avait des fois où j'avais le choix entre les deux, et j'avais toujours peur de commettre une erreur, de choisir l'un au lieu de l'autre. Pendant le tournage, ce qui était intéressant, c'est qu'on a eu énormément de discussions théoriques. Ça ne m'était pas arrivé depuis longtemps. Il y avait vraiment des moments où l'on s'est arrêté et où l'on a parlé de théorie du film en général, avec l'architecte décorateur, et notamment quand il y avait ce genre de choix : quoi montrer, quoi révéler... Il y avait toute une littérature du requin qu'on apprenait pendant qu'on faisait le film : quels sont les bons angles, qu'est-ce qu'il faut montrer, ce qu'il ne faut pas montrer... J'avais un problème aussi, c'est qu'il y avait des tas de gens qui avaient fait le premier film, or, dans **Jaws 1** ne pas montrer le requin pendant la première moitié, c'est quelque chose qui est arrivé parce qu'en fin de compte le requin ne marchait pas. C'était une décision artistique de premier ordre, mais c'était une de ces décisions artistiques qui sont improvisées parce qu'on a un problème. Pour nous, ça marchait. Et le studio avait particulièrement peur. Ils voulaient que je fasse pratiquement la même chose. Et moi j'ai dit dès le début qu'il y avait un gros danger d'essayer de formuliser le succès du premier, je croyais sincèrement — et je crois toujours — en deux règles que j'ai adoptées tout de suite : la première c'est que les gens qui iront voir **Jaws 2** ou bien ont vu **Jaws 1**, ou bien en ont entendu tellement parler que c'est comme si ils l'avaient vu. Donc, il n'y a pas de flash-back, pas de rappel, absolument aucun retour en arrière. **Jaws 2** marche indépendemment de l'autre. On peut le voir sans avoir vu le premier et ne rien manquer. La deuxième règle que j'avais est que je suis convaincu que, subconsciemment au moins, le public voulait voir le requin faire des coups, exécuter des choses encore plus extraordinaires. J'ai toujours pensé que cacher le requin aurait été une grosse erreur.

▶ *Ce requin, comment est-il?*

▶ Il y a trois requins. Ce sont tous des modèles 78, pas du tout les modèles du film précédent. Le premier est un requin aileron, qui est simplement l'aileron avec une petite portion du corps, et qui est tiré par un autre bateau, avec un système hydraulique sous l'eau pour contrôler les mouvements de l'aileron. C'est un requin qu'on utilisait surtout quand j'avais besoin de l'aileron, qui arrive, qui sort, qui s'ouvre. Le deuxième, c'est un requin très long. C'est le corps tout entier de l'animal, et il est également tiré par un bateau au moteur très puissant, avec un système très compliqué, hydraulique, électronique, sous l'eau. C'est un requin dont je me servais quand j'avais besoin de rapidité en ligne droite, de vitesse, c'est le requin qui voyage le plus vite. Et aussi on l'a amélioré vers la fin, pour qu'il puisse sortir de l'eau et faire des choses plus compliquées. Au point de vue vitesse, c'était le meilleur. Le troisième requin, c'est le requin à plate-forme, qui est sur une plate-forme de 32 tonnes, au fond de la mer. La plate-forme fait 30 mètres de longueur, et le requin est sur un bras. Il y a tout un système de contrôle hydraulique électrique sur un autre bateau. Ça, c'est le requin qui sort de l'eau, qui ouvre la bouche, qui bouge la tête, et qui au point de vue animation fait les choses les plus compliquées. Et c'est un requin qui voyage beaucoup plus lentement. Vous savez qu'il y a un gros problème physique dans l'eau, c'est qu'on déplace une masse considérable. Donc, c'est le requin dont je me servais surtout pour mordre, pour faire des trucs très particuliers. Et je ne vais pas vous ennuyer avec tous les problèmes qu'il y a à mélanger un requin avec l'autre, avec les vitesses différentes, etc.

▶ *Combien ont coûté les requins?*

▶ Je pense que ces requins ensemble ont coûté environ 2 millions de dollars.

▶ *Et le budget total?*

▶ Ça, c'est la grosse question! Je ne sais pas encore. Le coût final ne m'a pas été communiqué. D'abord, il avaient dépensé pas mal d'argent avant que j'arrive. En ce qui me concerne, j'ai dépensé peut-être un peu plus que le premier. Je crois que le budget final sera au-dessus de 20 millions de dollars. C'est surtout l'eau qui en est responsable. d'abord, elle corrode énormément. Pour chaque bateau, il fallait que j'aie quatre copies au moins parce que l'eau esquinte terriblement.

▶ *Vous avez eu également une équipe technique importante...*

▶ Comme je savais que le film devait sortir obligatoirement au mois de juin, un moment j'ai dû superviser 4 équipes de tournage en même temps. J'avais une



Sauvé à la dernière minute
des « dents de la mer » —
mais pour combien de temps?



L'hélicoptère, venant à la rescousse des jeunes victimes, est lui-même attaqué par le tueur géant.

équipe première, Joe Alves dirigeait une seconde équipe, une troisième faisait certains extérieurs, et une quatrième était sous l'eau. J'étais debout jour et nuit pendant à peu près 4 mois. On tournait 6 jours par semaine. Le dimanche, il y avait toujours plein de travail. Au point de vue style, je crois qu'il y a des trucs intéressants qui n'étaient pas dans le premier. J'ai approché le requin comme si c'était un personnage dramatique, et du point de vue visuel, il y a des tas de recherches. Ce que je voulais faire, c'est pas seulement de la caméra subjective, mais essayer de montrer un petit peu ce que c'est que d'être requin. Alors je leur ai fait construire une machine spéciale qui voyage sous l'eau plus vite que n'importe quel engin.

▶ *Une caméra?*

▶ Non, c'est beaucoup plus compliqué que ça. Il y avait une espèce de plateforme sur l'eau, et sous l'eau c'était comme l'avant d'une fusée, où je mettais un plongeoir avec une caméra, et devant c'était en matière plastique, le tout voyageant à toute vitesse. Ça, c'était pour les plans subjectifs du requin. Il y a un plan absolument extraordinaire où le requin suit une fille qui est en train de faire du ski nautique. Ça s'approche à une vitesse considérable et à la fin on ne voit qu'un ski. La caméra va jusqu'au ski! J'ai imaginé d'autres trucs. Des tas de plans qui n'avaient jamais été faits. Par exemple, des travellings avec le requin. A un moment, j'ai placé l'opérateur avec une caméra à la main à cheval sur le requin! Il y a des fois où le public devient le requin. Au point de vue dynamique, cela a une force extraordinaire, au moment où le requin attaque. Il y a des plans où l'on a le requin au premier plan qui se déplace à toute vitesse et où l'on a la victime qui se rapproche de plus en plus.

▶ *Il y a eu un important travail sur la bande-son?*

▶ Oui, et John Williams a fait la musique, comme pour **Star Wars** et **Close Encounters**. C'est un type extraordinaire. C'était mon premier test. D'abord, j'ai eu d'autres problèmes, comme je savais que j'avais une date de sortie, j'ai commencé à monter tout de suite. J'ai monté parallèlement au tournage. J'avais une équipe de trois monteurs en Floride et en général le dimanche ou le soir, quand on avait un

peu de temps, je travaillais avec le monteur, et quand j'ai eu fini le film, John Williams est la première personne à qui je l'ai montré qui ne connaissait pas le scénario et n'avait pas vu les rushes. Ça a été la première réaction « fraîche ». Elle a été très bonne, et je savais qu'à partir de ce moment-là je n'aurais pas de problèmes majeurs.

► *Comment s'est passé le tournage avec les acteurs?*

► Il y a quatre des acteurs qui jouaient dans le premier, dont Roy Sheider, Lorraine Gary qui incarne sa femme, et Murray Hamilton, le maire. Le reste, ce sont de jeunes inconnus. Ils ont eu des répétitions avant, avec Hancock, mais quand je suis arrivé, il y avait déjà un tel problème de temps qu'on n'a pas fait de répétitions.

► *Êtes-vous satisfait de votre film?*

► Très. Je trouve que c'est une suite honorable. Il y a beaucoup de gens qui trouvent que le premier était meilleur, et réciproquement. Au point de vue technique, le film est très soigné.

► *Votre sens du rythme vous a été particulièrement utile...*

► Oui, dans **Jaws 2** tout est rythme. Il y a des séquences étonnantes, de ce point de vue. Une scène où le requin fait tourner complètement le radeau parce qu'il s'attrape sous les voiles, le radeau tourne, il y a des gosses qui tombent à l'eau et on ne sait pas quelle va être la prochaine victime! Et aussi, une séquence où le requin attaque un hélicoptère.

► *?!*

► Oui. Quand j'ai lu ça, c'était mon cauchemar. La première réaction a été comme la vôtre. Tout le monde rit. Mais ça marche. D'abord parce que c'est un petit hélicoptère... et ensuite parce que le requin est sur l'eau. Le requin ne vole pas... pas encore!

► *Quelle leçon retirez-vous de cette aventure?*

► Ça a été une vraie éducation au point de vue des effets spéciaux. Dans le premier, tout ce que le requin avait à faire, c'était sortir de l'eau. Ici, il fallait qu'il attaque un hélicoptère, donc, un radeau, des bateaux à voile... un moment il faut qu'il passe à travers le plancher, etc. Des choses très compliquées. Le requin est quand même un truc mécanique et il y a tout un aspect du montage qui devient très complexe parce que le montrer 4/5 secondes dans un certain plan, ça marche, mais après, si on dépasse, il y a certains angles où il n'a pas l'air aussi vrai que dans d'autres angles, aussi, il y a un gros problème de vitesse. Mais quand on voit le film maintenant, le requin est extra. On a eu trois previews, et j'ai jamais entendu des gens crier comme ça!

► *Quels ont été vos rapports avec les producteurs?*

► J'ai eu beaucoup de chance avec ce projet. D'abord, quand j'ai commencé, c'était ce qu'ils appelaient à l'Universal le « désastre numéro 1 ». Parce qu'ils avaient une date de sortie, qu'ensuite ils avaient arrêté le film et qu'ils n'avaient rien après 4 semaines de tournage. Hancock avait choisi un style très lyrique et très poétique, qui est un style merveilleux pour une histoire d'amour, mais qui ici n'aurait pas du tout convenu. Aussi, le côté logistique, organisation était tellement compliqué. Ils avaient un investissement considérable. Alors, quand j'ai commencé, je m'attendais à une pression énorme, et non, une fois qu'ils ont décidé que j'allais faire le film, je n'ai eu aucun problème, j'ai eu le montage jusqu'à la fin, ainsi que le contrôle total. C'est rare. Parce que je suis sûr que cela ne va plus m'arriver. C'était une relation vraiment idylique, très positive, on m'a donné tout ce dont j'avais besoin du point de ue équipement. Zanuck demeurait à Los Angeles tandis que Brown était avec moi en Floride tout le temps. Il était très, très optimiste et il a eu une influence extraordinaire sur moi.

► *Si on vous proposait un 3e* ***Jaws****, accepteriez-vous?*

► Je ne crois pas, si on me le demandait maintenant. Parce que c'était un cauchemar. Onze mois de labeur. Par tempérament, ce n'est pas tellement le genre de films que je veux faire. Mais on ne sait jamais, dans ce métier. J'ai plusieurs projets actuellement. Je crois que mon prochain film sera une adaptation d'un livre de Richard Matheson qui s'appelle **Bid Time Returns** (Demande au temps de revenir). C'est un peu dans le style du **Portrait de Jennie**. C'est l'histoire d'un écrivain de 40 ans qui découvre qu'il a une tumeur et décide de se balader en voiture pendant les six derniers mois qui lui restent à vivre. Et il arrive à Coronado, dans un très vieil hôtel du Sud de la Californie. Il y découvre le portrait d'une femme, dont il tombe éperdument amoureux. Il s'aperçoit qu'il était à cet hôtel en 1895. Il y est resté seulement deux nuits, et quelque chose s'est passé pendant ces deux nuits, qui a complètement changé sa vie. Il se souvient aussi qu'il assistait, il y a peut-être 15 ans (le jour où la femme du portrait est morte) à une soirée d'une Université du Middle West, et il se rappelle de cette vieille femme qui le regardait d'une manière très étrange, et qui est morte ce soir-là d'une crise cardiaque. Et il devient complètement obsédé par cette femme. C'est un type qui n'a jamais eu de grand amour dans sa vie, et il commence à lire des livres sur la période, il trouve un film biographique de cette actrice, et finalement, il rencontre quelqu'un qui a tout le dossier de la correspondance de l'hôtel à travers les années. Il trouve une lettre qu'elle a écrite et par curiosité il regarde quels étaient les gens, les clients qui vivaient à l'hôtel en même temps qu'elle, et il découvre son nom. Donc, il se rend compte qu'il se sont rencontrés dans le passé. Il décide alors de retourner dans le passé pour la voir. Il y a bien sûr le thème des temps parallèles, mais ce n'est pas comme Wells. C'est une histoire d'amour avec quelques éléments de S.-F., mais pas du tout au point de vue technique. C'est très poétique.

► *Qu'est-ce qui vous séduit le plus dans le fantastique?*

► Le féérique. J'ai également un projet personnel qui s'appelle « La Licorne », un projet à long terme. C'est un film tout à fait féérique où il y aura des effets spéciaux, et un côté magique, un peu comme Merlin l'Enchanteur, un conte de fées pour adultes. J'adore la réalité quand elle est montrée par Vittorio de Sica, mais à faire en tant que metteur en scène, cela ne m'a jamais enthousiasmé. J'aime toujours les choses qui sont plus larges que la vie, plus romantiques. L'histoire d'amour de Richard Matheson est très belle et très étrange.

Je pense que je ferai également une adaptation d'un roman de Jack London décrivant la ruée vers l'or. Après, je verrai...

Propos recueillis en avril 1975
par **GILLES DAVIDAS** ■
et en mai 1978
par **ALAIN SCHLOCKOFF** ■

films sortis à l'étranger

États-Unis

The Astrologer
Réal. : James Glickenhaus. « Napolis Hoose Films Inc ». Avec : Bob Byrd, Monica Tudewell.
« Un astrologue, usant de toutes les techniques de la science moderne, détermine qu'une jeune femme a le même destin zodiacal que la vierge Marie. L'enfant qu'elle a décidé d'avoir serait la seconde chance de salut du monde si un terrible sorcier ne décidait de jouer les archanges Gabriel du Malin. Qui gagnera du Bien ou du Mal? »

Cinderella 2000
Réal. : Al Adamson. « Independent International Pictures ». Avec : Katharine Erhardt, Jay B. Larson.
« En l'été 2047, la terre est gouvernée par les ordinateurs et un Contrôleur qui interdit l'Amour. Mais une jeune Cendrillon saura sauver la planète de son morne destin, grâce à l'intervention d'un magicien venu d'une autre galaxie et d'un prince, charmant à souhait. »

Day of the Woman
Réal. : Meir Zarchi. Avec : Camille Keaton, Eron Tabor, Richard Pace.
Violent thriller : « Une jeune fille loue une maison pour écrire, solitaire, un roman. Attaquée par quatre voyous, violée, battue, elle se vengera en les tuant tous. »

Fairy Tales
Réal. : Harry Tampa. « Manson International. » Scénario : Frank Ray Perilli, Franne Schacht. Avec : Irwin Corey, Don Sparks, Brenda Fogerty.
« Amoureux d'une princesse, un jeune prince, s'efforce de découvrir, à travers tous les personnages légendaires, de Blanche-Neige à Shéhérazade, si sa virilité n'offre aucune anomalie. »

Slithis
Réal. : Stephen Traxler. « Fabtrax Films. » Scénario : Stephen Traxler. Avec : Alan Blanchard, Judy Motulsky, Mello Alexandria, Win Condict.
Nouvelle version horrifique de « La créature du Lac Noir ».

●

Australie

Patrick
Réal. : Richard Franklin. « Filmways. » Scénario : Everett de Roche. Avec : Susan Penhaligon, Robert Helpmann, Rod Mullinar.
« Électrocuté, Patrick gît dans un lit d'hôpital depuis quatre ans, sans aucun mouvement ni parole. A l'insu de tous ceux qui le considèrent comme un « morceau de viande », il développe un étrange pouvoir sur le personnel de l'hôpital. »

Grande-Bretagne

The Comeback
Réal. : Pete Walker. « Osprey. » Scénario : Murray Smith. Avec : Jack Jones, Pamela Stephenson, David Doyle, Bill Owen, Sheila Keith.
The Comeback (ex : « The Day the Screaming Stopped ») est le 18e film de Pete Walker, depuis 1966. Récemment spécialisé dans les films d'horreur psychologiques, on lui doit, entre autres, *Frightmare* et *Schizo.*
« Un jeune chanteur américain revient en Angleterre, après une absence de six ans et un mariage raté, afin de redémarrer sa carrière musicale. Il a ioué une vaste demeure, où il peut se consacrer à son nouvel album. Mais, durant la nuit, il entend d'étranges voix, qui le hantent, et, les jours suivants, des crimes vont se perpétrer dans son entourage... »

●

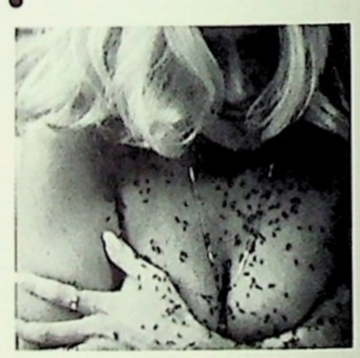


films terminés

États-Unis

Ants
Réal. : Robert Sheerer. « New Line Cinema ». Avec : Robert Foxworth, Lynda Day George, Suzanne Somers, Myrna Loy.
Ants (ex. : « It happened at Lakwood Manor ») est un film de suspense et de terreur, où, au cours des travaux d'emménagement d'un hôtel, des ouvriers sont agressés et mortellement blessés par des fourmis qui bientôt s'attaqueront aux pensionnaires de cette luxueuse résidence touristique.

●



Barracuda
The Lucifer Project
Réal. : Harry Kerwin. « American General Pictures Corp. » Scénario : Wayne Crawford. Avec : Wayne Crawford, Jason Evers, Roberta Leighton, Cliff Emmich, Bert Freed.
« La mort soudaine dans l'eau... Une colonie de Barracudas



●

devenus enragés attaquent des baigneurs insouciants. Des produits chimiques immergés comme déchets industriels ont provoqué la folie furieuse des barracudas et des habitants d'une petite station balnéaire de Floride. » Co-production avec l'Allemagne.

Five Faces
Réal. : Sharron Miller. « Myriad Cinema International. » Scénario : David O'Malley.
Thriller fantastique.

The Kirlian Witness
Réal. : Jonathan Sarno. Scénario : J. Sarno. Avec : Ted Leplat, Nancy Snyder.
Thriller sur l'étrange pouvoir psychique des plantes.

Planet of the Dinosaurs
Réal. : James K. Shea. « Dynamic Cinema Prod. » Scénario : Ralph Lucas, d'après une histoire de James Aupperle.
« Des voyageurs de l'espace échouent sur une planète sauvage, et le petit groupe, pour survivre, devra affronter divers monstres préhistoriques. »
Ce film à tout petit budget bénéficie d'effets spéciaux d'une certaine qualité, notamment les modèles variés de dinosaures, créés par le producteur éxécutif Stephen Czerkas. L'animation image par image a été faite par Douglas Beswick, avec le concours de Jim Danforth.

Private Eye
Réal. : E. W. Swackhamer. « Martin Poll Prod. » Scénario : Robert W. Lenski, d'après le roman de Dashiell Hammett, « The Dain Curse ». Avec : James Coburn, Hector Elizondo, Jason Miller, Jean Simmons.
Suspense et fantastique.

Savage Week-End
Réal. : David Paulsen. « Golan Globus Prod. » Scénario : David Paulsen. Avec : Christopher Allport, James Doerr, Marilyn Hamlin, Kathleen Heaner.
« Pendant un week-end d'été, un groupe d'amis part joyeusement dans une maison de campagne... où un sort effroyable les attend... »

●



Tarantulas : the deadly cargo
Réal. : Stuart Hagmann. « New Line Cinema. » Avec : Claude Akins, Deborah Winters, Pat Hingle.
« Des araignées venimeuses, ramenées accidentellement d'Amérique Latine par avion,



●

sèmeront la terreur parmi la population d'une petite ville américaine. »

Tourist Trap
Réal. : David Schmoeller. « Charles Band Prod. » Scénario : David Schmoeller, Larry Carroll. Avec : Chuck Connors, Jon Van Ness, Jocelyn Jones.
Épouvante.

Espagne

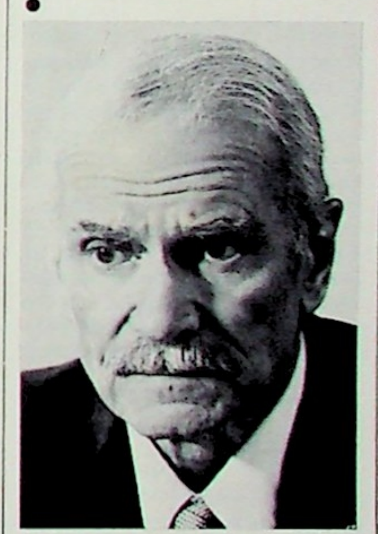
La Portentosa y Milagrosa del Padre Vicente
Réal. : Carlos Mira. « Ascle Films. » Scénario : Carlos Mira. Avec : Albert Boadella, Ovidi Montlor, Angela Molina.
Dans son premier film, Albert Boadella incarne Saint Vicente Ferrer, un Inquisiteur espagnol, qui pratique des exorcismes et diverses formes de tortures, tout en accomplissant par ailleurs des miracles.
Cette œuvre, aux nombreuses scènes burlesques et fantastiques, prétend montrer l'absurdité de la vie « exemplaire » des saints espagnols.

Rostros
Réal. : Juan Ignacio Galvan « Tifilms. » Scénario : J. I. Galvan et Cecilia Bartolomé. Avec : Carmen Sevilla.
cgoisse.

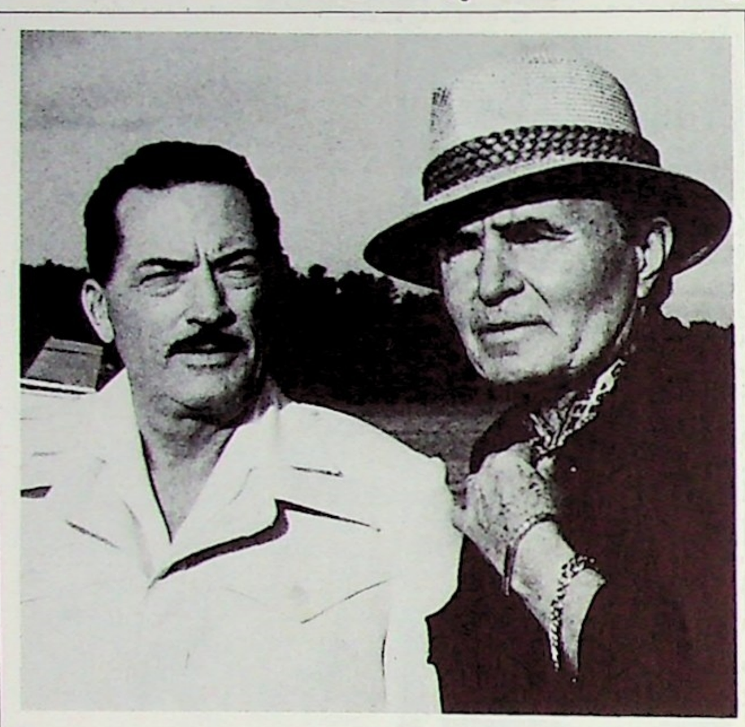
Grande-Bretagne

The Boys from Brazil
Réal. : Franklin J. Schaffner. « I.T.C. » Scénario : Kenneth Rosse, d'après le roman d'Ira Levin. Avec : Laurence Olivier, Gregory Peck, James Mason, Lilli Palmer, Linda Hayden.
« Vers la fin de la seconde guerre mondiale, et à l'approche de la défaite, le Dr. Mengele (Gregory Peck), médecin-chef d'Auschwitz, conçut un plan dont l'objet était la création, dans les années futures, d'un double scientifique d'Adolph Hitler.
Utilisant le sang d'Hitler, Mengele, réfugié au Brésil, créa des bébés qui furent placés dans le monde entier dans des familles correspondant approximativement à celle d'Hitler : des familles catholiques du Nord, où le mari était considérablement plus âgé que la femme. Quand l'enfant aurait 14 ans, son « père », qui en aurait 65, serait alors tué...
Une jeune américain résidant au

●



LAURENCE OLIVIER



GREGORY PECK ET JAMES MASON

Paraguay découvre ce complot gigantesque et, prévient à Vienne Ezra Lieberman (Laurence Olivier), le grand pourchasseur de criminels de guerre nazis. D'abord sceptique, Lieberman, devant le nombre croissant de personnes âgées de 65 ans disparaissant soudain, et dans des circonstances semblables, va finalement se rendre compte de l'authenticité du plan de Mengele, qu'il va devoir affronter... »

L'habileté du roman d'Ira Levin consiste à intégrer à une aventure fictive deux éléments authentiques : la duplication des êtres vivants grâce à la biochimie et le personnage atroce de Josef Mengele, surnommé « L'Ange de la Mort », responsable de centaines de milliers de morts horribles dans les camps de concentrations.

A partir de ces deux données, Ira Levin a construit un angoissant roman de suspense, un best-seller, aujourd'hui porté à l'écran par un spécialiste du film d'action, Franklin J. Schaffner (*La Planète des singes*). L'œuvre fut tournée en G-B, aux U.S.A. et en Autriche, ainsi qu'au Portugal où fut spécialement recréé le décors de la jungle du Paraguay.

Boys from Brazil est l'une des plus importantes productions de la compagnie anglaise I.T.C., responsable également de *The Medusa Touch* et *Capricorn One*, tous deux sortis récemment, et qui a de nombreux autres projets dans ce genre, dont *Piranha*, que tourne actuellement Anthony Dawson au Brésil, avec Lee Majors, Karen Black, et James Franciscus, sur un scénario de Kenneth Ross également.

The Legacy

Réal. : Richard Marquand. « Foster/Turman Prod. » Scénario : Jimmy Sangster, Patrick Tilley, Paul Wheeler. Avec : Katharine Ross, Sam Elliott, Roger Daltrey.

« Quand Maggie (Katharine Ross) et Pete (Sam Elliott) arrivent en Angleterre, leur bonheur est troublé par une force diabolique qui prend peu à peu possession de leur vie. Résidant dans une luxueuse propriété à la campagne, ils assistent, avec une terreur grandissante, aux accidents mortels survenant tour à tour à chacun de leurs invités... jusqu'à ce que Maggie découvre l'origine de ce pouvoir maléfique et s'apprête à l'affronter. »

●



Foes

Réal. : John Coats. « Brent Walker. » Scénario : John Coats. Avec : John Coats.

Fait sans doute unique dans l'histoire du cinéma de S.-F. anglais : le producteur, le réalisateur, le scénariste, l'acteur principal et le responsable des effets spéciaux ne sont qu'une seule et même personne! Une nouvelle menace des soucoupes volantes...

●



Italie

Damned in Venice

Réal. : Ugo Liberatore. « Filman. » Avec : Renato Cestie, Rena Niehaus, Yorgo Vayagis.

Exorcismes dans la cité vénitienne, où Satan renaît dans des orgies psychédéliques.

Stratostars

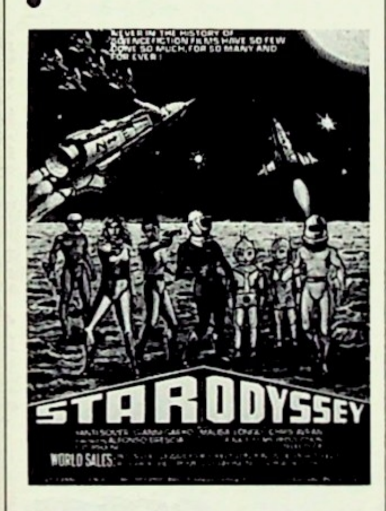
Réal. : Al Bradley. « Nais. » Avec : Antonio Sabato, Yanti Somer, West Buchanan, Venantino Venantini, Patrizia Gori.

« Deux savants, un homme et une femme, conduisent d'importantes recherches dans un laboratoire expérimental. Un jour, ils reçoivent une étrange visite de créatures ayant l'apparence d'humains, mais qui sont en réalité des robots. Ces êtres essayent de persuader les deux

savants de mettre leurs connaissances et le résultat de leurs travaux au service de la race des robots, habitant une lointaine planète... »

Star Odyssey
Réal. : Al Bradley. « Nais. » Avec : Yanti Somer, Gianni Garko, Malisa Longo, Chris Avran.
« Aldebarand, une planète d'une lointaine galaxie, est en constante expansion. Elle cherche à s'emparer de la Terre, où une équipe de défense s'organise. Bientôt, des batailles violentes vont se livrer entre les deux mondes, et les humains, sur le point d'être vaincus, découvriront un métal spécial permettant de neutraliser la force des envahisseurs. »

●



Japon

Nikutai No Akuma/ Corpse of the Devil
Réal. : Shogoro Nishimura. « Toho. » Scénario : Yoshio Shirasaka. Avec : Yukio Nohira, Yu Mizuki.
Épouvante.

films en tournage

États-Unis

Battlestar « Galactica »
Réal. : Richard Colla. « Universal. » Scénario : Glen A. Larson. Avec : Jane Seymour, Ray Milland, Lorne Greene.
Galatica sera l'un des plus gros budgets de S.-F. jamais tournés pour la télévision. Le premier épisode, d'une durée de trois heures, sera également présenté dans les salles de cinéma, en sensurround. John Dykstra a été nommé producteur de ce projet dont il assure entièrement la direction des effets spéciaux, au coût d'un million de dollars - sur un budget global de 7 millions. Les maquillages des extra-terrestres ont été créés par Rick Baker et Carlo Rambaldi.
Le scénario original de Glen A. Larson situe l'histoire dans un lointain futur, où des planètes coloniales d'un système solaire très éloigné du nôtre deviennent les victimes d'un groupe de terroristes interplanétaires, les Cylons. Ceux-ci détruisent bientôt le système solaire, mais un groupe d'humains échappe à l'holocauste, et part à la recherche d'une légendaire 13e planète appelée « Terre ». Les Cylons s'aperçoivent de cette fuite, et le film est le récit de cette poursuite à travers les étoiles...

The Devil Fish
Réal. : Bert I. Gordon. « First Artists. » Scénario : Bert I. Gordon, Alan Caillou.
Angoisse et terreur au fond de la mer...

Hillside Strangler
Réal. : Timothy Agoglia Carey. « Frenzy Production. » Scénario : Doris Carey. Avec : Timothy Agoglia Carey, Fabiola Degrelley, Elizabeth Summers, Mary Toree.
Épouvante.

The Magician
Réal. : Menhahem Golan. « Golan/Globus Prod. » Scénario : d'après le roman de Isaac Bashevic Singer. Avec : Alan Arkin, Brenda Vaccaro, Shelley Winters, Carol Kane.
Adaptation d'un roman à succès, l'histoire d'un magicien et acrobate polonais qui, pour rencontrer Dieu — auquel il ne croit pas — commettra toutes les forfaitures imaginables, et provoquera le malheur des siens.

●



Nightwing
Réal. : Arthur Hiller. « Columbia. » Scénario : Steve Shagan et Edwin Shrake, d'après le roman de Martin Cruz Smith. Avec : Nick Mancuso, David Warner, Strother Martin.
Épouvante.

Star Trek
Réal. : Robert Wise. « Paramount. » Avec : William Shatner, Leonard Nimoy.
Le tournage de *Star Trek* se poursuit aux studios de la Paramount. Les effets spéciaux sont confiés à Robert Abel, Richard Taylor et Con Pederson, qui supervisa ceux de *2001*. Leur coût s'élèvera à $ 4000000, sur un budget total de $ 15000000. Le dernier épisode du feuilleton télévisé avait été réalisé voici dix ans, mais depuis, le nombre des supporters de *Star Trek* n'a fait qu'augmenter, et cette série est aujourd'hui plus populaire que jamais : on dénombre actuellement 371 clubs de fans, 50 ouvrages sur le sujet, 431 fanzines, et 30 conventions annuelles. Les acteurs principaux du feuilleton, William Shatner (Capitaine Kirk) et Leonard Nimoy (Mr. Spock) reprennent pour ce premier long-métrage destiné au grand écran les rôles qui les ont rendus célèbres dans le monde entier, tandis que Gene Roddenberry, qui créa et produisit *Star Trek* pour la télévision, supervise également ce projet, dont il est le co-scénariste. La sortie du film est prévue pour l'été prochain.

Terror beyond the Stars
Réal. : Haru Iwaoka. « A Wellig International-Kyowa Prod. » Scénario : Burr Middleton. Avec : John Lawrence, James Fleming, Carol Byron.
Film de S.-F. tourné au Japon.

HORRORSCOPE

Vampire Hookers
« Cosa Nueva Prod. » Avec : John Carradine, Bruce Fairbairn, Trey Wilson, Karen Stride.
Film d'épouvante, tourné aux Philippines.

The Visitor
Réal. : Giulio Paradisi. « Swan-American Film. » Scénario : Paradis, Norman Wexler. Avec : Glenn Ford, Shelley Winters, John Huston, Mel Ferrer, Sam Peckinpah.
A l'instar d'autres producteurs italiens, Ovidio Assonitis s'installe lui aussi à Hollywood, et supervise le tournage de sa dernière production, à Atlanta, un récit de suspense et de terreur.

Grande-Bretagne

Absolution
Réal. : Anthony Page. « Bulldog Prod. » Scénario : Lance Peters. Avec : Richard Burton, Dai Bradley, Dominic Guard.
Film d'angoisse.

Moonraker
Réal. : Lewis Gilbert. « United Artists. » Scénario : Christopher Wood. Avec : Roger Moore.
L'équipe technique et artistique du précédent « James Bond » pour cette nouvelle aventure de l'agent secret anglais, tournée cette fois en France.

The Shape of Things to Come
« Allied Artists. » Prod. : Harry Alan Towers.
Nouvelle version du grand classique de H.G. Wells *(La Vie Future)*. Le tournage du film, une production de plusieurs millions de dollars, a débuté en juillet. La réalisation des effets spéciaux et des maquettes a commencé à Londres, et se poursuivra dans les studios de Toronto. Silvia Anderson, qui a travaillé en étroite collaboration sur les effets spéciaux de *Space 1999* et *U.F.B.* est conseillère à la création et Franck Wells, le fils de H.G. Wells, est conseiller scientifique.

The Thief of Bagdad
Réal. : Clive Donner. « Palm Film. » Scénario : A.J. Carothers, Andrew Birkin. Avec : Roddy Mc Dowall, Terence Stamp, Peter Ustinov, Marina Vlady, Frank Finlay.
Co-production franco-britannique réalisée dans les studios de Shepperton. Aida Young assure la production de ce film de merveilleux, bénéficiant d'un budget de $ 3000000 et d'une brillante distribution. Tourné pour la N.B.C.-T.V. aux U.S.A., il sera distribué au cinéma par la Columbia.



Italie

Guerre d'Amore Stellari
Réal. : Enzo G. Castellari. « Cinescorpion. » Scénario : Tito Carpi, Gianfranco Clerici, E.G. Castellari. Avec : Fabio Testi.
Sexe, suspense et science-fiction pour cette « Guerre d'amour dans les Étoiles » bénéficiant d'un casting international, puisque financée par plusieurs pays dont la Grande-Bretagne.



The Humanoïd
Réal. : George B. Lewis. « Merope Film Prod. » Avec : Richard Kiel, Barbara Bach, Corinne Clery, Donald Pleasence.
« Le monde de demain est menacé par une force surhumaine. Une force qui risque de troubler la paix et la sécurité du 5ᵉ Empire Galactique. »
Cette ambitieuse production de science-fiction, mettant aux prises les humains et les robots, sera tournée en Afrique du Sud, aux Iles Canaries et en Israël, et, outre une brillante distribution, bénéficiera d'une partition musicale d'Ennio Morricone.

Suisse

Gad
Réal. : Stephen Gellen, d'après son roman. Avec : Malcolm McDowell.
Le tournage de ce thriller d'angoisse aura lieu à Londres, Amsterdam, Rome et également aux U.S.A.



HORRORSCOPE

films en production

États-Unis

Dracula
Réal. : Ken Russell.
Les producteurs John Hawn et Michael Seeman, sous la bannière de Meta-Film Associates, ont engagé Ken Russel pour tourner le remake de *Dracula*, au budget de $ 10000000. Le scénario se veut très fidèle au roman de Bram Stoker. Le tournage débutera en novembre, et durera de 4 à 6 mois, les extérieurs ayant lieu à Londres, en Allemagne et en Roumanie.

High-School 2000
Réal. : Mark L. Lester. « Command Prod-Monarex A.G. »
Co-production avec la Suisse : « En l'an 2000, l'enseignement subit des évolutions. Les professeurs sont des robots, et l'amour est interdit dans les campus. Naturellement, les étudiants refuseront d'obéir et se révolteront. »



Klynt's Law
Réal. : Michael Pressman. « Paramount. » Scénario : Allan Scott, Chris Bryant, d'après un roman d'Elliot Baker.
Comédie où un professeur de parapsychologie dirigeant un groupe d'étudiants se bat afin de démontrer qu'il est parvenu à modifier les lois de la physique.

Love at First Bite
Réal. : Stan Dragoti. « Melvin Simon Productions. » Scénario : Robert Kaufman. Avec : George Hamilton (Dracula).
Ce film parodique sur le thème des vampires sera tourné entièrement à New York.

Overlords
« Avco Embassy Pictures. » Scénario : Harry Kleiner, d'après une idée originale de William Girdler.
Voyages dans le temps, film-posthume de William Girdler décédé récemment après avoir achevé *The Manitou* (voir critique dans ce numéro).

Vortex
Réal. : John Bud Carlos. « Charles Band Prod. » Scénario : Steve Neil, Wayne Schmidt.
Nouveau film de S.-F. de John Bud Carlos (*L'horrible invasion, The Dark*) pour le producteur Charles Band (*Mansion of the Doomed, Crash!, End of the World, Laserblast*), spécialisé dans les petits budgets d'épouvante/S.-F. depuis deux ans.

Weatherman
Réal. : Joseph Alves. Prod. : John Chavez.
Joe Alves, jusqu'alors chef décorateur de talent (*Night Gallery, Jaws II*) réalisera prochainement son premier long-métrage, une aventure de science-fiction, la direction artistique étant confiée à Robert T. McCall *(2001)*.

Hong-Kong

The Phoenix
« Eastern Media Film Prod. » Avec : Richard Kiel.
La légende du Phœnix, pour la première fois portée à l'écran. De nombreux effets spéciaux ont été utilisés pour représenter l'oiseau géant, et la distribution comprend notamment l'impressionnant « Jaws » du dernier James Bond, Richard Kiel, très sollicité actuellement.

Japon

Humanoïd
« Toho. »
Science-fiction : d'étranges personnes, au sang bleu, s'avèrent être des humanoïdes d'une autre planète.

films en projet

États-Unis

The Calfax Treatment
Science-Fiction.

Monument
Réal. : John Flory. « Space-films Inc. » Scénario : d'après la nouvelle de John W. Campbell.
« Une planète technologiquement sous développée doit lutter contre les forces d'un empire galactique colonialiste. » Ce film sera tourné aux Philippines, puis à Hollywood, pour un budget global de $ 5000000. Une part importante sera accordée aux effets spéciaux, dont beaucoup seront créés électroniquement, selon des procédés souvent employés par la T.V.

Allemagne

• Wim Wenders, l'un des jeunes cinéastes allemands les plus réputés actuellement, après avoir réalisé son premier film américain pour Francis Coppola, *Hammet*, reviendra en Allemagne tourner un film de science-fiction.

Grande-Bretagne

The Ice People
Pierre Spengler, collaborateur attitré des Salkind (*Les 3 Mousquetaires, Superman*) produira seul cette fois ce film de science-fiction, adapté du célèbre roman de René Barjavel, « La nuit des temps », et d'une histoire d'André Cayatte.

Saturn 3
Réal. : John Barry. « Martin Starger-Stanley Donen Prod. ». La belle Farrah Fawcett-Majors sera l'héroïne de ce projet de science-fiction de John Barry, qui remporta un Oscar pour son travail de direction artistique sur *Star Wars.*

• Lester Goldsmith vient de créer une nouvelle compagnie, Limelight Films Ltd, qui se spécialisera dans la science-fiction. Il a engagé les meilleurs écrivains du genre, qui adapteront chacun leur best-seller pour le grand écran. Le premier de ces films sera *The Bicentennial Man*, d'après Isaac Asimov, qui sera tourné cet hiver, puis *The Stainless Steel Rat*, d'Harry Harrison. Les dix autres projets seront des œuvres de Brian Aldiss, Arthur C. Clarke, Robert Scheckley, Robert Heinlein, Poul Anderson, J. G. Ballard, A. E. Van Vogt, Hal Clement, L. Niven et Joe Haldeman. La principale motivation de la mise en chantier de ces films écrits par les plus réputés écrivains de S.-F. est la formidable demande du public depuis *Star Wars.*

Italie

• La science-fiction est actuellement en vogue dans les studios italiens.

Le pionnier de cette « science-fiction à l'italienne » est Luigi Alessi, de Nais Film. L'été dernier, il s'est installé avec une équipe réduite dans un gigantesque hangar aménagé de la banlieue romaine, où il a produit simultanément deux films mis en scène par Al Bradley (Alfonso Brescia) : *L'invasion degli extra corpi* et *Pianeta senza nome*, interprétés chacun par Yanti Somer, John Richardson, Melisa Luongo et West Buchanan. Leur carrière commerciale s'étant avérée très positive, en décembre et janvier dernier deux autres aventures spatiales furent tournées : *Stratostars* et *Star Odyssey.* Ayant exploité avec ces quatre réalisations (utilisant pratiquement les mêmes décors, les mêmes maquettes et les mêmes acteurs) les situations les plus traditionnelles du cinéma d'aventure, Luigi Alessi se tourna ensuite vers le softcore de S.-F., et mit en chantier *La Bestia nello spazio*, qui vient d'être terminé, et *Supersex contro il pianeta Venus*, en tournage, où Sirpa Lane dévoile ses charmes en de lointaines galaxies. Le producteur italien prépare maintenant une œuvre ambitieuse, *Key to the Universe*, au budget plus élevé que les précédentes, et où l'accent sera mis cette fois sur l'aspect « technologique ».

Cet exemple fut naturellement suivi par de nombreux autres businessmen transalpins. Ainsi, la firme Titanus, l'une des principales compagnies romaines, sortira cet hiver *The Humanoïd* de George B. Lewis (Aldo Lado). Armando Novelli, responsable de *Ochi dalle stelle* de Roy Garret (Marioa Gariazo), film sur les Ovni interprété par Nathalie Delon et qui connut un grand succès en Italie, prépare déjà une suite, tandis que sont annoncées des comédies de S.-F. produites parrallèlement par Leo Pescarolo (« Daimo ») et Galliano Juso (« Cinemaster »). Enfin, Mario Bava, qui fit précédemment quelques incursions remarquées dans ce domaine voici dix ans (*Terrore nello spazio, Diabolik*) revient à ce genre, sur la demande de Fulvio Lucisano, et s'apprête à tourner *Il vagabondo dello spazio*, avec Paolo Villaggio.

Sandy Howard

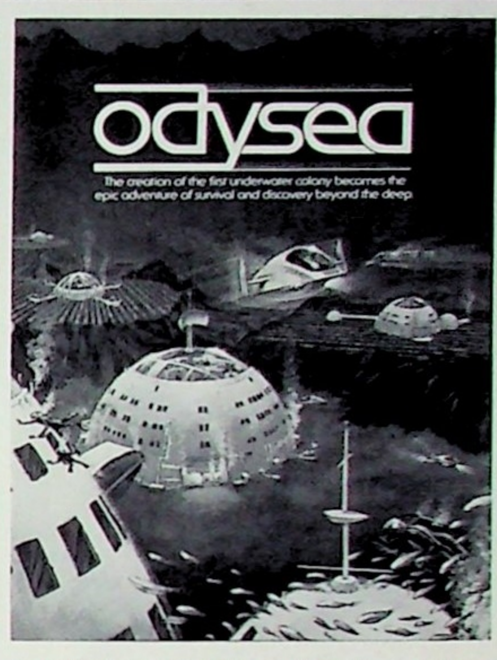
• Sandy Howard, l'un des producteurs hollywoodiens les plus actifs de ces dernières années (on lui doit **The Devil's Rain, Embryo, L'Ile du Dr. Moreau, Meteor,** etc.) dont l'ambition est de faire de sa compagnie l'une des plus importantes parmi les maisons de production indépendantes, vient de faire un grand pas en avant avec un projet de 60 millions de dollars pour 8 nouveaux films. C'est l'occasion de faire le point avec lui.

• « J'ai débuté comme scénariste, puis j'ai fait de la réalisation, que j'ai abandonnée pour me concentrer surtout sur la production où je travaille en étroite collaboration avec les scénaristes. Je n'étais peut-être pas le meilleur réalisateur du monde (**Diary of a Bachelor, One Step to Hell** étaient absolument nuls) mais en tout cas j'étais certainement le plus rapide. J'ai commencé la production très jeune, voici trente ans. **L'Ile du Dr. Moreau** fut l'une de mes premières grosses productions. En tant que producteur indépendant, j'ai travaillé avec des compagnies comme la Warner-Bros, l'A.I.P., la Fox. **Météor** fut certainement notre production la plus difficile, mais elle en valait la peine! On y voit la destruction de New York, Hong-Kong, submergés par une vague gigantesque; St-Moritz, en Suisse, enfoui par une montagne, tout cela étant provoqué par un météore. Pendant deux ans, Ted Parvin et Arnold Orgolini ont planifié la mise en scène. Il leur a fallu des mois pour assembler les détails scientifiques nécessaires, et cela à partir de l'étude de tous les cas de chute de météorites sur terre. Ils demandèrent à une équipe de spécialistes en astronomie de les aider quant aux détails techniques des scènes montrant les explosions de météorites dans l'espace. Les premières séquences furent filmées en octobre 1977. Le budget est de 16 millions de dollars, ce qui représente le projet de S.-F. le plus important mis sur pied à Hollywood depuis 20 ans. Glen Robinson, chargé des effets spéciaux, a quatre fois reçu un Oscar : en 1951 avec **Le Choc des mondes**, de Mate, en 1974 avec **Tremblement de terre** de Robson, en 1975 avec **Hindenburg** de Wise, en 1976 avec **King Kong** et **Logan's Run. Météore** fut filmé à Hollywood dans trois studios différents. C'est vraiment un film passionnant. Il sera terminé d'ici la fin de l'été du fait de la difficulté rencontrée par les effets optiques très compliqués qui prennent du temps.

• La S.-F. est un domaine qui m'intéresse particulièrement, mais ce sont des films assez risqués à produire, qui parfois peuvent s'avérer très profitables. Ainsi, je suis très satisfait de l'**Ile du Dr. Moreau**, qui a bien marché dans presque tous les pays où il a été projeté. Notre version fut assez différente de celle originale de Erle C. Kenton, que j'aime beaucoup. J'ai d'ailleurs été obligé de changer la fin, le public lors de « previews », n'a pas aimé qu'elle se terminât mal; les gens voulaient voir le couple ensemble, uni. Alors, on a remplacé les derniers plans par un « happy-end ». Je crois qu'on a fait ce qu'il fallait faire, mais je n'en







suis pas sûr. Aux U.S.A., le public aime les « happy-end », mais peut-être en Europe, **Moreau** aurait-il eu plus de succès avec la fin dramatique initialement tournée, où la jeune femme redevenait l'animal qu'elle avait été.

• Mes prochains films appartiendront tous au fantastique. Dans **City on Fire**, on voit une ville se consumer entièrement par le feu. Réalisé par Alvin Rakoff, les effets spéciaux seront confiés à trois américains : Jack Raven se chargera de l'optique, Bill Hansard supervisera les problèmes techniques, et Cliff Wenger créera le feu. Ce film au budget de $ 6000000 sera co-produit avec une compagnie canadienne. Ensuite, **Brainstorm** sera l'un des films les plus importants de ces dernières années. L'on y voit un ordinateur géant capable de donner la vie. C'est le premier « murder mystery » de S.-F. : des gens travaillant à Genesis — le plus grand projet d'ordinateur jamais conçu — sont assassinés dans des circonstances étranges et indescriptibles. Quelqu'un doit trouver qui est l'assassin... il aboutira à des conclusions incroyables. Des choses étranges apparaissent dans le ciel, la nuit. Des images effrayantes se manifestent alors dans l'esprit de l'ordinateur, et l'enquêteur devra résoudre très vite l'énigme avant que Genesis devienne pleinement opérationnel. Il découvrira une réalité que l'esprit humain ne peut comprendre, une réalité qui vient de l'étoile la plus éloignée de la galaxie...

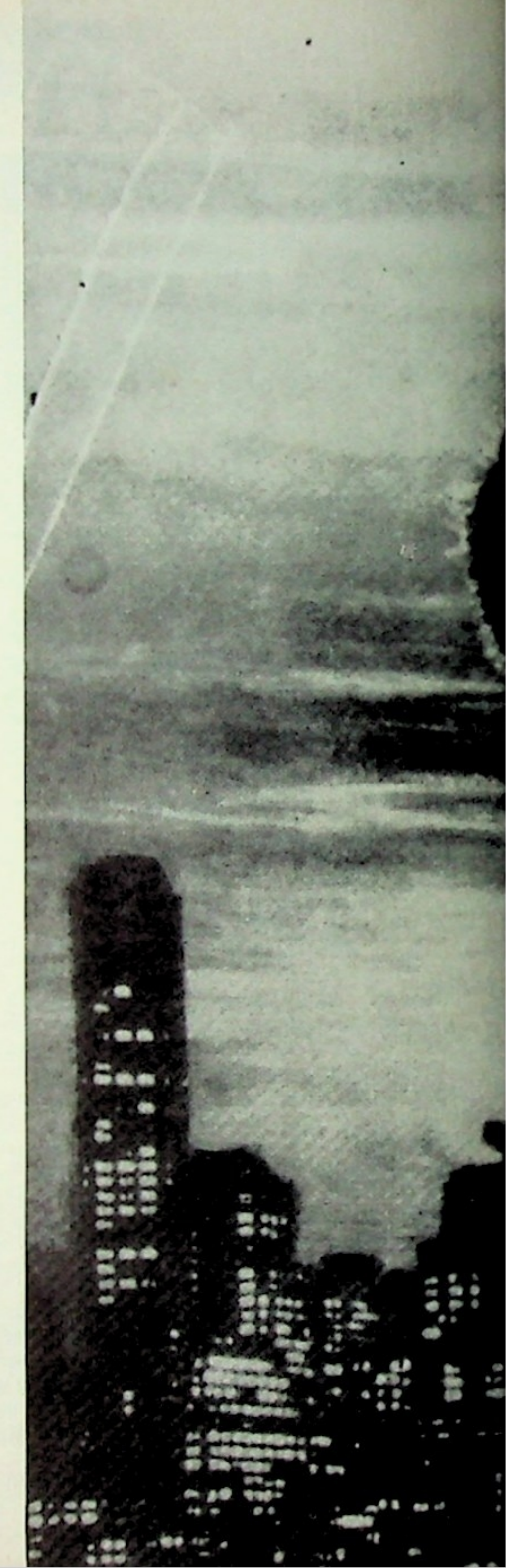
• **Drifted Beyond** concerne un fantastique plus classique. Il s'agit d'un bateau hanté. Huit personnes rescapées d'un naufrage se voient soudain entourées dans l'eau, d'un brouillard vert impénétrable. Après avoir abandonné tout espoir de survie elles aperçoivent un navire surgi dans le brouillard. Elles montent à bord au moyen d'une échelle qui leur est envoyée. Mais le vaisseau semble abandonné, aucune âme vivante ne s'y trouve; le mystère s'accentue du fait de la découverte qu'il s'agit du « Blood Star », de sinistre réputation, connu pour avoir disparu en mer avec son équipage vingt ans auparavant. Pour les rescapés, la sécurité ne se trouve pas sur le pont où s'accumulent les brumes; les forces surnaturelles provoquent des frayeurs et des jalousies chez eux. Le cauchemar terrifiant croît en horreur tandis que le « Blood Star » accélère sa vitesse en direction d'un orage où se prépare on ne sait quel destin inconnu... C'est une histoire réellement effrayante. Un autre film parlant d'une civilisation sous-marine en l'an 2080 sera mis en chantier d'ici un an : **Odyssea**, où l'on verra la lutte de survie de cette civilisation qui a fait du fond de l'océan son foyer, et son exode qui l'amènera au plus loin des profondeurs, à la recherche d'un pays.

• Tous ces films sont prévus sur un planning de deux ans. C'est John Hancock qui dirigera le premier d'entre eux, **Brainstorm**. Il a tourné entre autres **Crazy Mary Dirty Larry** et **The Legend of Hell House**. Nous sommes en train de négocier actuellement avec les réalisateurs des autres films. Chacun d'eux prendra énormément de temps... mais j'ai l'habitude : il m'a bien fallu quatre ans et demi pour faire **Un homme nommé cheval !...** »

(Propos recueillis en juin 1978 par Alain Schlockoff)

WILLIS O'BRIEN

LES ARCHIVES DU CINÉMA FANTASTIQUE





Un Magicien de l'Écran :



O'BRIEN

Créateur de l'Impossible.

par DON SHAY

Le singe géant qui se battait contre des biplans au sommet du plus haut building du monde n'est pas né dans une île inexplorée des Caraïbes, mais à San Francisco, dans la petite échope d'un artisan. C'est là qu'un après-midi du début de l'année 1915, Willis O'Brien, qui s'intéressait à la boxe depuis des années, modela nonchalamment un petit lutteur en argile. Il fut interrompu dans son travail par le défi d'un collègue qui lui aussi modelait un lutteur, et c'est ainsi que, peu après, les deux boxeurs luttaient férocement, avec le soutien enthousiaste de leurs managers.

Ce petit jeu fortuit fit naître en Willis O'Brien le germe de la création. Tandis qu'il ajustait et réajustait son lutteur d'argile dans des positions offensives et défensives, l'idée lui vint d'utiliser des poupées pour remplacer les dessins animés. L'idée allait se concrétiser.



Willis O'Brien, en 1959. Derrière lui, les dessins qu'il réalisa dans le but de convaincre les producteurs du remake cinémascope du MONDE PERDU d'utiliser la technique de l'animation.

O'BRIEN

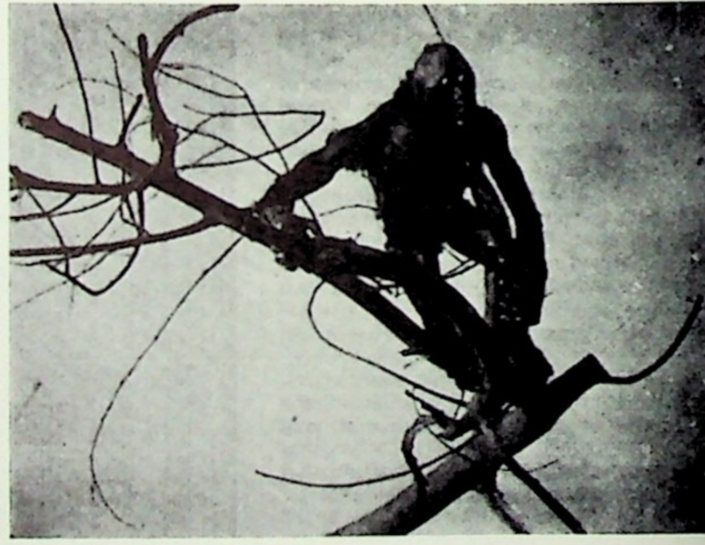
Après avoir passé des années à exercer divers métiers qui ne lui donnaient guère satisfaction, Willis O'Brien venait de découvrir, tout à fait par hasard, la vocation à laquelle il allait se consacrer pendant le reste de sa vie.

Willis Harold O'Brien naquit le 2 mars 1886 à Oakland, en Californie. Son père, William O'Brien, autodidacte et étymologiste notoire, dirigea une académie militaire et un hôtel lorsque Willis était jeune, et pendant quinze ans, il occupa le poste d'adjoint au Procureur Général, à Oakland. Willis avait près de onze ans lorsque des placements malheureux et la malchance en général réduirent presque jusqu'à la pauvreté la fortune des O'Brien. Les espoirs de Willis furent soudain réduits à néant et, irrité de ce qu'il ressentait comme l'abandon de sa famille, il s'enfuit pour trouver du travail dans des ranches. Willis rentra plusieurs fois chez lui, mais ses départs fréquents nuisaient à ses études, et le langage de *cow-boy* qu'il adopta rapidement faisait l'objet de constantes critiques de la part de sa famille, raffinée et pointilleuse sur le chapitre de l'éducation. Gêné, il s'en détacha de plus en plus et à 13 ans, décida de quitter définitivement la maison. Pendant les quatre années qui suivirent, Willis passa son temps à changer de travail, trop fier pour retourner à la maison et avouer son échec, en dépit du fait que son âge et son inexpérience l'exposaient à de multiples fraudes. Alors qu'on lui avait promis 15 dollars pour travailler tout un mois dans un ranch à volailles, on ne lui donna que 7 dollars et un livre sur l'élevage des poules pour couvrir le solde. Après avoir été trappeur dans l'Orégon pendant un hiver au cours duquel il se nourrit presque exclusivement de farine d'avoine, un compagnon à qui il avait confié la vente des peaux les lui vola. En de meilleurs temps, il travailla comme guide pour un groupe de chercheurs de l'Université de Californie du Sud qui voulaient parcourir la zone du Crater Lake à la recherche de fossiles et de traces de vie préhistorique. La découverte d'un machérode et les entretiens qu'il eut avec les savants sur la préhistoire fournirent à Willis de nouveaux sujets propres à exciter son imagination. Mais il n'eut que très rarement de bons emplois et se retrouva la plupart du temps servant dans les bars, ou bien allant d'un rodéo à l'autre. Willis avait 17 ans lorsqu'il retourna chez lui. Il trouva une place d'employé dans un bureau d'architectes, et en moins d'un an il était devenu dessinateur; mais il quitta la société pour se joindre au personnel du « San Francisco Daily News » comme caricaturiste à la rubrique sportive. Il se spécialisa dans la boxe, sport auquel il s'intéressait de près.

Après avoir vainement tenté de se laisser mourir de faim pour parvenir au poids d'un jockey, il décida de se consacrer davantage à la boxe. Il couvrit les murs de sa chambre de photos de champions et se mit à travailler énergiquement. Il remporta ses 9 premiers combats locaux mais il fut battu au 2ᵉ round de son premier grand combat et décida que son destin était ailleurs. Pensant que le travail de cheminot offrirait des perspectives à sa girouette de fils, le père de Willis insista pour qu'il entre aux chemins de fer du Pacifique Sud. Willis fut embauché comme machiniste et fut promu contrôleur de l'extension de la ligne vers le nord. Éternel insatisfait, Willis retourna de nouveau dans le sud et trouva un emploi chez un décorateur de San Francisco spécialisé dans le travail du marbre. C'est dans la boutique de ce décorateur que Willis O'Brien modela le boxeur en argile qui lui donna l'idée de l'animation image par image.



Willis O'Brien enfant, vers 1893.



THE DINOSAUR AND THE MISSING LING (1915).

O'Brien se fit assister d'un photographe d'actualités et tourna un film-test d'une minute en haut de l'immeuble de la Bank of Italy à San Francisco. Il modela un dinosaure et un homme préhistorique miniatures avec de l'argile placée sur des squelettes grossiers en bois. Il utilisa des petits cailloux pour le fond, mit en place son diorama préhistorique et prit une image du film. Ensuite il changea la position du dinosaure et prit une autre image. Le mouvement de chaque bras, patte ou tête dépassait rarement trois millimètres à la fois, et ce travail devint vite lent et fastidieux; d'autant plus que les modèles réduits devaient être remodelés presque après chaque mouvement. Le résultat était quelque peu saccadé mais la seule illusion du mouvement suffit pour qu'un producteur de cinéma et exploitant de salle de San Francisco, Herman Wobber, s'intéressat au travail de Willis.



Dans son atelier de travail, aux studios Edison.

Les débuts...

A la fin de 1915, Wobber avança 5000 dollars à O'Brien pour produire **The Dinosaur and the Missing Link**. Le scénario original de O'Brien s'avéra être un assemblage hétéroclyte d'épisodes semi-humoristiques dans la pire des traditions des premiers films d'animation. Le héros de l'histoire, Theophilus Ivoryhead, rencontre le Duc et son rival détesté, Steve Stonejaw, alors que ceux-ci se disputent les faveurs d'Araminta Rockface. La jeune fille congédie ses deux soupirants et promet de récompenser celui qui viendra lui apporter le mets le plus succulent. Les rivaux se livrent à un étalage de prouesses au tir à l'arc mais ne parviennent qu'à déranger un énorme oiseau préhistorique qui se jette sur eux et les prend dans ses serres. Entre temps, Wild Willie le velu, le « chaînon-manquant » qui terrorisait le pays, s'arrête à un point d'eau où il se bat avec un brontosaure. Le dinosaure victorieux s'éloigne d'un pas pesant au moment où Theophilus entre en scène. Voyant Araminta et sa suite s'avancer vers lui, il met son pied sur le corps inconscient de Wild Willie dans l'attitude du héros conquérant. La jeune femme préhistorique ne peut pas résister à cet acte de vaillance et se jette dans ses bras.

Pour **The Dinosaur and the Missing Link** O'Brien apporta plusieurs améliorations à la méthode utilisée lors de son premier film. Comme dans celui-ci, tous les personnages étaient des poupées. Mais cette fois, Willis fabriqua pour ses marionnettes des carcasses faites avec des os reliés par du métal qu'il recouvrit avec des morceaux de caoutchouc pour garder leur forme. Les décors étaient eux aussi plus détaillés. O'Brien passa deux mois à travailler sur cette comédie d'une seule bobine et de 5 minutes. Lorsqu'elle fut terminée, Herman Wobber se mit à la recherche d'un distributeur pour cette nouveauté hors du commun.

Plus d'une année s'écoula avant que **The Dinosaur and the Missing Link** ne soit présenté à la *Edison Company.* A cette époque, Edison envisageait un nouveau concept dans la programmation familiale, qui consistait en une location globale de 5 bobines de films. Deux de ces bobines devaient être des aventures ou des drames, les trois autres devant être composées d'un dessin animé ou comédie, d'un film éducatif, et d'un film scientifique ou de voyages. Ces programmes devaient s'appeler les « Conquest Programs ». Edison fut impressionné par le côté magique du film de O'Brien et acheta **The Dinosaur and the Missing Link** pour le programme n° 1, qui sortit au début de 1917. Par ailleurs, la compagnie lui offrit un poste dans ses studios de New York pour faire une série de dix courts métrages. Les installations de la *Edison,* qui étaient les premiers studios modernes à toit en verre, étaient situés au 2826 Decatur Street, dans le Bronx. O'Bie (comme on l'appela bientôt au studio) y fit son entrée à la fin de 1916 et commença à travailler dans ses films pour les Conquest Programs. Chacun faisait quelques 500 pieds de long et O'Bie était payé un dollar le pied. Pour cela, il dessinait et fabriquait les modèles et les décors en miniature, créait les costumes, faisait son propre éclairage et filmait lui-même.

O'Bie avait déjà terminé son deuxième film **The Birth of a Flivver**, pendant que Wobber cherchait un distributeur pour **The Dinosaur and the Missing Link**. Ce film met en scène deux hommes préhistoriques qui inventent la roue; leur tentative d'atteler un dinosaure peu coopératif à la charrue qu'ils ont fabriquée étant désastreuse, ils en concluent que la roue est un objet inutile. Son troisième film **R.F.D., 10.000 B.C.** montre la tentative d'un postier de discréditer l'amoureux d'une demoiselle préhistorique en remplaçant la carte gravée sur pierre qu'il lui envoyait pour la St Valentin par une autre dans laquelle il la traite de vieille fille. Quand l'amoureux découvre l'intrigue, le facteur est littéralement découpé en lambeaux et on lui confisque la charrue tirée par un dinosaure qu'il utilise pour transporter le courrier.

O'Bie continua à travailler sur d'autres comédies préhistoriques dont **Morpheus Mike**, **Prehistoric Poultry** et **Curious Pets of Our Ancestors**, mais pour certains de ses films il n'utilisa que des personnages réduits et des animaux de notre époque, comme dans ce mélodrame de deux bobines, **In the Villain's Power** qui utilisait huit personnages humains. Ces humains en miniature étaient parfaitement proportionnés et étaient dotés des mêmes articulations et de la même mobilité que leurs équivalents vivants. Chaque main, qui mesurait moins de deux centimètres et demi, était le résultat de 19 moulages distincts, et avait coûté l'extravagante somme de 16,50 dollars. O'Bie travailla aussi sur une série de courts métrages appelés **Mickey's Naughty Nightmares**, dans lequel un garçon en chair et en os évoluait parmi des personnages animés.

Cependant, Willis O'Brien était malheureusement entré dans les studios *Edison* pendant une période de crise financière et politique provoquée par des tentatives répétées de la part de certaines compagnies cinématographiques pour que la loi supprime le monopole de la *Motion Picture Patents Company*, dont Edison était un membre clef. En avril 1917, après des années de querelles juridiques, la Cour suprême décrétait la dissolution du monopole. L'un après l'autre, les membres tout puissants de la *Patents Company*, qui ne pouvait entrer en compétition dans un marché couvert avec les compagnies indépendantes, plus créatives et plus compétentes, se retrouvèrent au chômage.

Les effets s'en firent sentir presque immédiatement chez *Edison*. Dans la course aux longs métrages de qualité que la *Patents Company* avait refusés pendant longtemps, le Conquest Program fut abandonné et quelques-uns des courts métrages animés d'O'Bie furent classés et ne furent jamais programmés. Cependant, **The Dinosaur and the Missing Link** ressortit sous le titre de **The Dinosaur and the Baboon**.

O'Bie quitta *Edison* à la fin de 1918, quelques mois avant la démission de la direction et la vente des studios et de l'unité de développement du New Jersey à une petite compagnie cinématographique du Massachusetts.

Un mariage forcé...

Pendant l'année d'inactivité virtuelle qui suivit la fin de son premier film, Willis O'Brien s'était mis à fréquenter une jeune fille d'Oakland, Hazel Ruth Collette, qui était de 12 ans sa cadette. Avant d'avoir compris ce qui lui arrivait, il était fiancé avec elle. Willis était trop pris par son nouveau travail et ne se sentait pas prêt pour le mariage, mais il ne parvenait pas à trouver un moyen diplomatique de rompre son engagement.

La situation qui lui était offerte aux studios *Edison* était non seulement l'occasion de faire le travail de son choix, mais cela exigeait aussi qu'il aille vivre à New York. Plutôt que de se retrouver dans une situation délicate, Willis préféra partir, espérant que l'éloignement aurait raison de son engagement avec Hazel.

Cependant, quand il apparut que O'Bie n'envisageait pas de revenir sur la Côte Ouest, une tante dominatrice qui craignait pour la réputation de sa nièce emmena Hazel à New York. O'Bie se trouva dans une situation qui lui permettait encore moins de se dérober. Finalement, il ne vit qu'une seule solution : quittant Edison sans projets de travail immédiats, il rentra avec Hazel et l'épousa à Oakland.

Au début de 1918, O'Bie fut contacté par le producteur de cinéma Herbert M. Dawley, de New Jersey, qui avait été major dans l'armée et sculpteur, et avait commencé à faire des expériences d'animation image par image. Les modèles de Dawley étaient beaucoup plus grands (il avait un tyranosaure de 6 mètres de haut) et plus grossiers que ceux de O'Bie. Le squelette était fait en bois, recouvert d'un tissu peint en marron en guise de peau.

Sur la demande de Dawley, O'Bie retourna à New York où on lui donna trois mois et un budget de 3000 dollars pour faire un film basé sur son propre scénario original **The Ghost of Slumber Mountain** (Le Fantôme de la Montagne du Sommeil) appelé ainsi car il s'agit d'une aventure dans laquelle un membre d'un groupe d'alpinistes s'endort et rêve qu'il rencontre le fantôme barbu d'un vieil ermite qui vivait dans la montagne. Le fantôme lui montre un téléscope mystique dans lequel on voit la vie telle qu'elle était il y a des millions d'années. O'Brien anima plusieurs reptiles et des oiseaux préhistoriques pour cette brève séquence. Il fit un brontosaure qui déambulait à travers un décor de maquettes sur un fond peint, ainsi qu'un diatryma, grand oiseau préhistorique ne volant pas, qui emportait dans son bec un serpent se tortillant. La partie animée atteignait son point culminant dans une lutte à mort entre un tyranosaure et un tricératops.

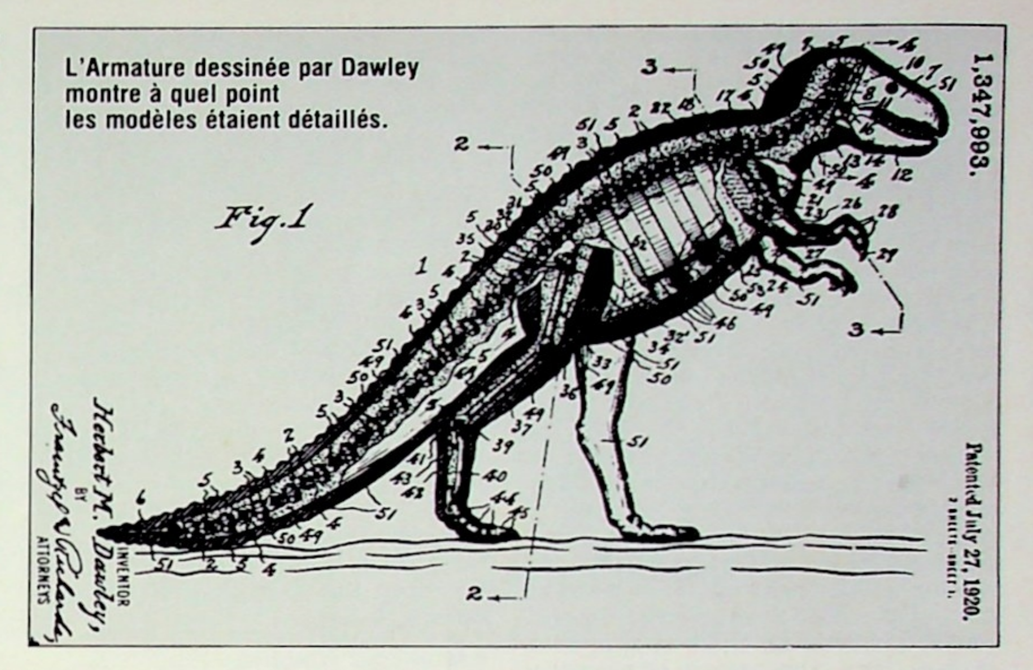
Les modèles préhistoriques étaient conçus d'une façon semblable à ceux de **The Dinosaur and the Missing Link** mais ils étaient nettement plus perfectionnés. Le film de deux bobines était alors le projet le plus ambitieux de O'Brien, et il avait fait des progrès considérables par rapport à ses débuts. **The Ghost of Slumber Mountain**, distribué par la *World Film Corporation*, remporta un grand succès, et fut projeté sur les écrans de Broadway pendant longtemps, rapportant plus de 100000 dollars — pour un bien faible budget de départ.

Hazel eut son premier enfant, un garçon, au début de 1919. Il fut appelé William, comme le père de O'Bie. L'année suivante naquit leur deuxième enfant, Willis Jr. O'Bie aimait ses enfants mais leur naissance ne lui

apporta pas la stabilité. Il se rendit compte qu'on l'avait obligé à se marier en hâte et en garda du ressentiment. Il se disputait souvent avec Hazel, et les blessures qu'ils s'infligeaient ne se refermèrent pas avec le temps.

LE MONDE PERDU

Le soir du 2 juin 1922, après que Harry Houdini eût effectué sa célèbre sortie d'une malle soigneusement fermée, et que magiciens et jeteurs de sorts eussent accompli leurs merveilles, Sir Arthur Conan Doyle, qui effectuait une tournée à travers les États-Unis pour la promotion du spiritisme fit un discours devant la *Société des Magiciens Américains* à l'hôtel Mac Alpin de New York. Il acheva son exposé par une vague et mystérieuse introduction à un film qu'il avait apporté pour le montrer aux magiciens. Doyle, qui avait auparavant présenté quelques photographies, prétendument authentiques, d'elfes et autres manifestations ectoplasmiques, fit alors projeter, sans intertitres ni commentaire, un film montrant des dinosaures en mouvement. Il semblait sous-entendre que le film était authentique, mais refusa de faire une déclaration nette à ce propos ou de répondre aux questions le concernant. Le public dut s'en remettre à ses propres supputations.
Après avoir achevé **The Ghost of Slumber Mountain**, Willis O'Brien avait été attiré par l'idée d'adapter à l'écran le roman de Sir Arthur Conan Doyle, « Le Monde perdu », réalisant ainsi le premier film utilisant le procédé d'animation image par image. Il dessina des esquisses, fit des essais, puis alla voir Watterson R. Rothacker, ancien journaliste de Chicago, qui possédait les droits de l'œuvre de Doyle.
Rothacker avait créé en 1910, la première compagnie cinématographique spécialisée dans la publicité et les films promotionnels. Expérimentateur toujours sur la brèche, il avait contribué à la production de **Old Doc Yak**, un des premiers dessins animés importants, avait été pendant la Première guerre mondiale l'un des pionniers de la photographie aérienne, et s'était essayé aussi à la sonorisation des films.



L'Armature dessinée par Dawley montre à quel point les modèles étaient détaillés.

Il fut extrêmement intéressé par la proposition de O'Bie et s'arrangea avec la *First National Pictures* pour que **Le Monde perdu** soit tourné dans leurs studios, de Brunton. Earl J. Hudson fut nommé producteur délégué, et ce fut donc lui qui supervisa la majeure partie de la production.
Peu après la concrétisation de ces projets, O'Brien fut présenté à Ralph Hammeras. Ils devaient examiner ensemble le premier jet du script et dire ensuite à Hudson s'ils pensaient pouvoir travailler ensemble à la confection du **Monde perdu**.
Hammeras, bien que de huit ans plus jeune que lui, était entré dans l'industrie cinématographique à peu près à la même époque que O'Brien. Cet artiste de Minneapolis avait commencé par tenir des seconds rôles pour la compagnie *Realart* en 1915, et avait progressé rapidement dans le métier. Il avait créé sa propre compagnie d'effets spéciaux, qui, tout en étant indépendante, puisqu'elle effectuait diverses commandes de trucages pour toutes les compagnies, était installée dans les locaux de la *First National*. Là son travail se signala à l'attention de Earl Hudson qui le persuada de signer un contrat d'exclusivité.
Hammeras avait récemment inventé et breveté le trucage de la peinture sur verre qui supprimait la nécessité d'utiliser des décors trop importants. Si un script prévoyait une scène avec un bâtiment de quatre étages, on n'en construisait que le premier : les autres étaient méticuleusement peints sur une grande plaque de verre ensuite placée devant la caméra à 2,50 mètres environ et soigneusement raccordée avec le décor véritable de sorte que, le film terminé, l'ensemble donne l'apparence d'un immeuble entier. O'Bie fut très impressionné par cette nouvelle invention et en discerna les multiples applications possibles dans **Le Monde perdu**.
Il passa les deux semaines suivantes à montrer à Hammeras ses petits films expérimentaux et à lui expliquer le fonctionnement de ses dinosaures miniatures. Il avait apporté avec lui de New York la plupart de ses modèles et les deux hommes évoquèrent ensemble les possibilités d'utilisation de modèles similaires pour **Le Monde perdu**.

Ils s'accordèrent à trouver les figurines new-yorkaises un peu trop petites pour l'usage qu'ils voulaient en faire. Les nouvelles furent donc prévues à une plus grande échelle. Tous deux étaient extrêmement enthousiasmés par le projet.
O'Bie voulait comme troisième principal élément de l'équipe technique, quelqu'un pour lui modeler des figurines. En évitant ainsi ce travail long et compliqué, il pourrait consacrer plus de temps à d'autres problèmes techniques. Il pensa à Marcel Delgado, un mexicain de dix-neuf ans qu'il avait rencontré à l'Institut d'Art Otis de Los Angeles. Delgado et les neuf autres membres de sa famille avaient émigré à Los Angeles en 1909 au début de la Révolution Mexicaine. Sa famille avait traversé de dures années : le manque de familiarité de son père avec la langue l'avait empêché de tenir un emploi permanent et les études de Marcel furent souvent interrompues pour lui permettre d'aider financièrement ses proches. Delgado parvint à achever sa classe de quatrième, mais fut forcé d'interrompre définitivement sa scolarité à la mort de son père, en 1911. Il avait toujours aimé dessiner ou façonner des objets, aussi s'était-il inscrit aux cours du soir de l'Institut d'Art Otis, alors qu'il travaillait toute la journée comme commis d'épicerie à 18 dollars la semaine. Mais il n'arrivait pas à payer les cours, ce qui fait qu'il devint moniteur de classe, cet emploi lui valant de les suivre gratuitement. Il supervisait le travail, offrant des critiques constructives aux autres étudiants.

Une habile mystification...

O'Bie pressentit Delgado avec une offre de travail à 75 dollars par semaine, mais celui-ci refusa. La somme était certes tentante, mais Delgado voulait continuer sa carrière artistique. O'Bie réitéra sa proposition plusieurs fois, mais il persista à la décliner. Finalement, O'Bie lui demanda s'il aimerait visiter les studios. Ceci intéressa fortement le jeune mexicain, et le lendemain, il bénéficia d'une visite guidée des studios de la *First National* pour lui tout seul. O'Bie l'emmena dans une salle remplie de dinosaures, d'esquisses de décors et de figurines miniatures diverses et lui dit qu'elle lui était destinée s'il voulait bien. Il commença à travailler le jour même.
Les principaux éléments de l'équipe technique ainsi choisis, commencèrent deux années de travaux préliminaires sur **Le Monde perdu**. Des centaines d'idées furent mises en exploitation et de nombreuses expériences se déroulèrent, toute l'opération demeurant malgré tout sous le sceau du secret absolu. Les opérations se déroulaient sur des plateaux fermés, et même les techniciens régulièrement appointés à la *First National* ne savaient pas ce qui se passait derrière ces portes verrouillées. Le film montré par Sir Arthur Conan Doyle à la convention des magiciens était le fruit de ces deux années de travaux expérimentaux. Le lendemain du banquet des magiciens, Harry Houdini, président de la Société des Magiciens Américains, reçut la lettre suivante de Sir Arthur :

« Mon cher Houdini,
Mon interlude cinématographique du dîner des Magiciens devrait, je pense, maintenant être expliqué, puisque son but a été atteint. Ce but était simplement de fournir une petite mystification à ceux qui ont si souvent et avec tant de succès réussi à mystifier les autres.
En présentant mes dinosaures en action j'ai dû procéder avec précautions dans mon exposé afin de préserver l'enchantement tout en ne disant rien que je ne puisse par la suite prouver. Cependant, j'ai bien insisté sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'occultisme mais seulement de psychisme, dans la mesure où les choses humaines proviennent d'un esprit humain.
Ce n'était une manifestation surnaturelle que dans la mesure où ce n'était pas la Nature telle que nous la connaissons. Toutes mes autres paroles respectaient, je pense que vous en conviendrez, la vérité.
Les dinosaures et les autres monstres sont le simple produit du cinéma, mais de la meilleure qualité, et sont utilisés pour le film ***Le Monde perdu*** *où l'on voit la Préhistoire sur un plateau sud-américain. Ayant eu la possibilité d'en disposer, et y étant autorisé par la gentillesse de Watterson Rothacker, je n'ai pas pu résister à la tentation de surprendre vos membres et invités. Je suis sûr qu'il me pardonneront les quelques heures durant lesquelles je les ai tenus en haleine.*
Et maintenant, cher maître, confidence pour confidence, comment êtes-vous sorti de cette malle ?
Sincèrement vôtre,
Arthur Conan Doyle. »

Le « New York Times », apparemment gêné par son premier compte rendu (« Ses monstres du monde préhistorique ou du nouveau-monde découverts dans les limbes, semblaient étonnamment vivants. Si ce sont des faux, on peut les qualifier de chefs d'œuvres ») changea d'avis le lendemain, à la nouvelle de la révélation de Doyle : « Alors que tous les détails des monstres étaient mis en valeur dans les images présentées, l'arrière-plan détonnait par son schématisme excessif. En grande partie vide, seulement orné de-ci et de-là d'un vague arbre même pas identifiable, il semble trahir la répugnance du décorateur à s'abaisser aux détails de la végétation de l'âge des reptiles. »
Mais les magiciens et la presse ne furent pas seuls à remarquer la première action publicitaire en faveur du **Monde perdu**. Herbert M. Dawley annonça le lendemain son intention de poursuivre Watterson Rothacker pour contrefaçon de son brevet. Il voulait demander 100 000 dollars de dommages et intérêts à Rothacker et obtenir une décision de justice empêchant l'achèvement ou la distribution du **Monde perdu**.
Après sa séparation avec O'Brien, lorsque **The Ghost of Slumber Mountain** fut terminé, Dawley avait essayé de diminuer aux yeux du monde la part de celui-ci dans la confection du film, qui connaissait un grand succès. De plus, il avait demandé, et obtenu, les brevets d'invention du procédé



Les Tricératops du MONDE PERDU (1925).

d'animation image par image et des figurines miniatures, dont la plus grande part revenait à O'Brien, lequel n'avait jamais pensé à protéger ses droits.
« Un de mes anciens employés qui a appris les trucages en travaillant chez moi a, comme le font parfois les employés indélicats, prétendu que tout le travail et toutes les idées étaient siens et d'autres choses de ce genre », fit Dawley, dans une déclaration à la presse « Je ne soupçonnais nullement, avant de lire aujourd'hui dans les journaux, que l'on projetait d'utiliser ainsi mon œuvre et je m'en vais tout de suite consulter mon avocat afin d'engager une action en justice pour empêcher la production du **Monde perdu** ».
Le tournage du film fut donc interrompu et O'Bie et Rothacker se mirent à rassembler des témoignages écrits attestant que O'Brien étudiait le trucage de l'animation image par image bien avant sa rencontre avec Dawley. Confronté avec ceux-ci, ce dernier finit par accepter un agrément à l'amiable en dehors des tribunaux.

C'est en 1923 que commença réellement le tournage du **Monde perdu**, mettant en scène quelque cinquante modèles réduits de dinosaures, fruit de plus d'un an et demi de tâtonnements de Marcel Delgado. O'Bie avait conçu les armatures d'acier qui constituaient les squelettes, et qui furent assemblés par les machinistes du studio, mais le véritable travail de création des modèles fut laissé à Delgado qui dessina ses créatures sur le modèle des magnifiques peintures du Musée Américain d'Histoire Naturelle de New-York, œuvres de Charles R. Knight. Les animaux à squelettes d'acier étaient remplis d'éponge rouge et la peau était faite de petites bandes de ce caoutchouc destiné à la fabrication des gencives artificielles. Plusieurs des dinosaures de Delgado étaient équipés d'appareils respiratoires constitués pour l'essentiel de vessies de ballons de football. Pour chaque image, la vessie était légèrement gonflée ou dégonflée pour donner l'illusion de la respiration. Après chaque jour de tournage, il fallait réparer les créatures et les remettre en état pour le lendemain et Delgado passa plus d'une nuit blanche à soigner ses créations, dont quelques-unes durent être complètement démantelées afin que l'on puisse réparer des parties abîmées de l'armature d'acier.
Pendant ce temps, Ralph Hammeras et son équipe construisaient dans un carré de 1,80 mètres de côté, les décors à échelle réduite placés sur de robustes plateformes situées à un mètre au-dessus du sol, ce qui laissait à O'Bie une grande liberté de manœuvre et plus de confort pour les prises de vue animées. Les décors étaient peu profonds afin que O'Brien puisse atteindre l'arrière sans déranger le feuillage délicat des premiers plans.
Quand un décor était terminé, il était transporté sur le plateau où O'Bie tournait et des murs étaient construits tout autour afin que personne ne vienne le gêner alors qu'il se concentrait, car il lui fallait absolument se souvenir de chaque mouvement fait par ses dinosaures. Ensuite, plusieurs rangées de lampes Cooper-Hewitt étaient accrochées à environ 1,50 mètre au-dessus du centre du

décor pour fournir un éclairage stable et sans scintillements. Quand O'Bie était à l'œuvre, il n'y avait personne autour de lui qui aurait pu le déranger. Après chaque mouvement, il exposait une seule image du film en se servant d'un cordon relié au moteur de la caméra. Sa solitude n'était interrompue que lorsqu'il sollicitait l'aide de quelques-uns de ses assistants si plusieurs animaux devaient se mouvoir en même temps, comme lors de la scène dramatique de l'éruption du volcan qui comprenait plusieurs douzaines de créatures sur un décor spécial de 45 mètres de long et 22,50 mètres de large. Les peintures sur verre de Ralph Hammeras servaient à obtenir des ciels remplis de nuages et certains feuillages des premiers plans.

Certaines parties de l'objectif de la caméra étaient masquées — généralement le bas de l'image — afin de permettre par la suite le mélange des modèles réduits et des scènes d'action grandeur nature. Arthur Edeson, habitué célèbre de nombreux films de Douglas Fairbanks, dirigeait la réalisation des scènes grandeur nature de sorte que celles-ci s'adaptent à la partie supérieure de l'image. L'ensemble montrait ainsi à l'écran les acteurs en même temps que les dinosaures.

Sur le film sandard 35 mm, il y a seize images par pied. Pour **Le Monde perdu**, le film était projeté à la cadence de seize images par seconde, soit soixante pieds par minute. Ainsi, chaque minute d'animation nécessitait 960 mouvements différents d'une ou de plusieurs créatures. O'Bie s'estimait heureux si au bout d'une journée de dix heures de travail il avait réussi à tourner 35 pieds de film — à peine plus d'une trentaine de secondes par projection.

Au bout de plusieurs mois, la *First National* décida d'arrêter la plupart de ses tournages de la Côte Ouest et de déménager vers l'Est. La lutte de New York contre Hollywood faisait rage depuis la dissolution du monopole des brevets. Les new-yorkais disaient que leur ville était la meilleure car elle était le centre mondial de la distribution des films et la plupart des grandes compagnies y avaient encore leurs sièges sociaux; enfin New York était plus proche de la meilleure source d'acteurs, Broadway. Les partisans d'Hollywood soutenaient par contre que le soleil de Californie était indispensable dans les studios aux toits de verre et, vers 1919, près de 90 % de tous les travaux cinématographiques étaient faits à Hollywood. Cependant, après la Première Guerre mondiale, *Fox* et *Famous-Players-Lasky* firent construire à New York de somptueux studios qui coûtèrent des millions de dollars, et qui étaient entièrement équipés de lampes à arcs spécialement conçues pour éliminer les ombres créées par l'insuffisance de la lumière du jour. Suivant le mouvement, la *First National* acheta et rénova les vieux studios de la *Biograph* dans le quartier du Bronx, où la totalité des membres de l'équipe de tournage du **Monde perdu** s'installa pour finir le film.

Au bout de 14 mois de travail, le film fut donc achevé à New York et préparé pour la sortie générale sur les écrans.

Le Monde perdu raconte les aventures du professeur Challenger (Wallace Beery), lequel est persuadé, après le retour à Londres de Paula White (Bessie Love) — la fille de son ami et collègue, Maple White —, que la vie préhistorique subsiste encore sur un plateau écarté des jungles sud-américaines. La jeune fille explique à Challenger que son père a escaladé le plateau, mais n'est jamais revenu, et elle lui montre le journal que tenait son père, dans lequel celui-ci décrit sa croyance en l'existence de créatures préhistoriques. Challenger décide de diriger une expédition sur le plateau pour vérifier la théorie de son ami et, si possible, le sauver. A une orageuse réunion scientifique, Challenger expose l'affaire, mais est tourné en dérision. Edward Malone (Lloyd Hughes), jeune reporter d'un journal londonien que Challenger poursuit en diffamation, parvient grâce à l'aide de son ami Sir John Roxton (Lewis Stone) à se faire admettre à une réunion préparatoire. Sa curiosité ainsi éveillée, il persuade le directeur de son journal de financer l'expédition de Challenger, et le professeur accepte l'offre à contrecœur. Challenger, Malone, Roxton, Paula White et le professeur Summerlee (Arthur Hoyt) entreprennent le voyage. Ils arrivent au plateau et dressent un camp juste en dessous. Un ptérodactyle planant au-dessus de la forêt qui se trouve en haut du plateau les convainc de la présence en ces lieux de la vie préhistorique. Ils grimpent au sommet, puis traversent le goufre qui les sépare du plateau sur un arbre abattu formant pont. Ils trouvent de l'autre côté une quantité de créatures préhistoriques vivant et se battant comme elles le faisaient des millions d'années auparavant. Un allosaure affamé attaque et tue un végétarien amphibie, le trachodon, puis essaie de faire de même pour un bébé tricératops; le tricératops est, à son tour, tué par un tyrannosaure. Les explorateurs découvrent également le squelette de Maple White. Comme ils retournent au camp, un brontosaure fait tomber l'arbre qui leur servait de pont, les condamnant à rester sur le plateau. Une enfilade de cavernes les mène à une ouverture dans la muraille qui borde le plateau. Ils font un signal à leur camp, juste en dessous, et un petit singe qui a pris Paula en affection escalade la muraille abrupte avec une échelle de corde. Mais un volcan entre en éruption sur le plateau et la jungle devient un enfer de flammes. Les dinosaures prennent peur et en proie à la panique, courent en tous sens, cependant que les explorateurs parviennent à descendre l'échelle de corde, malgré l'intervention d'un homme-singe (Bull Montana). Alors que l'expédition se prépare au retour en Angleterre, ils découvrent un brontosaure qui est tombé du plateau dans une mare de boue. Ils secourent l'animal et le ramènent avec eux à Londres. Mais il se libère sur les docks et erre dans la ville étrangère, semant la destruction sur son passage, puis plonge dans la Tamise et gagne la mer.

A partir du moment où l'expédition arrive sur le plateau, a majeure partie de l'action revenait aux animaux (l'intervention des minuscules humains étant secondaire). Dans la plupart des scènes, les acteurs humains était confinés dans un petit coin de l'écran, simples spectateurs du drame préhistorique. Néanmoins, **Le Monde perdu** fut le premier film à mêler de façon réaliste les scènes réelles et les scènes animées.

Le Monde perdu, comme la plupart de ses successeurs, n'était pas un sommet de la construction de scénario, et l'imposante distribution de vétérans éprouvés était plutôt nonchalamment dirigée par le réalisateur Harry Hoyt, mais la splendeur visuelle des animaux préhistoriques en action suffisait à faire oublier ses défauts. Le film sortit en 1925, accompagné d'une critique unanimement élogieuse et fut le grand succès de l'année. En raison de la sortie réduite des précédents courts métrages de O'Bie, le procédé d'animation image par image était une

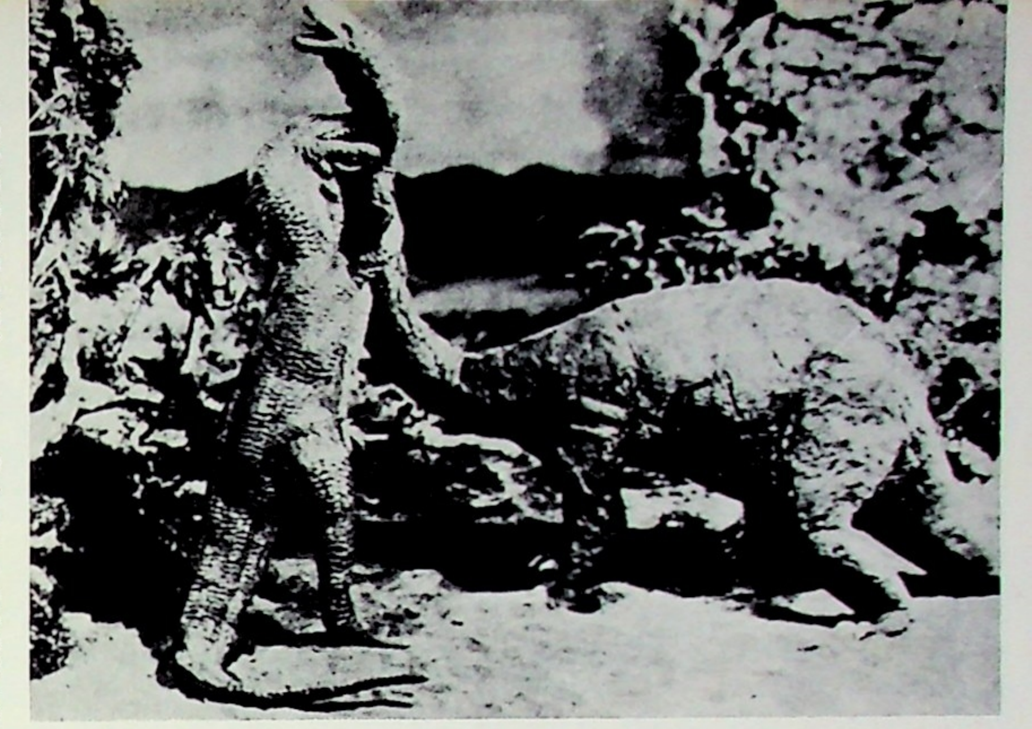
expérience inédite pour la plupart des spectateurs. Entre autres récompenses, **Le Monde perdu** fut choisi par la compagnie d'aviation nationale allemande pour être le premier film à être projeté en vol. Le 4 février 1926, les prouesses techniques de Willis O'Brien firent les délices d'un avion rempli de hauts dignitaires allemands au-dessus de Berlin, au cours d'une expérience sur la possibilité de distraire les passagers.*

ATLANTIS

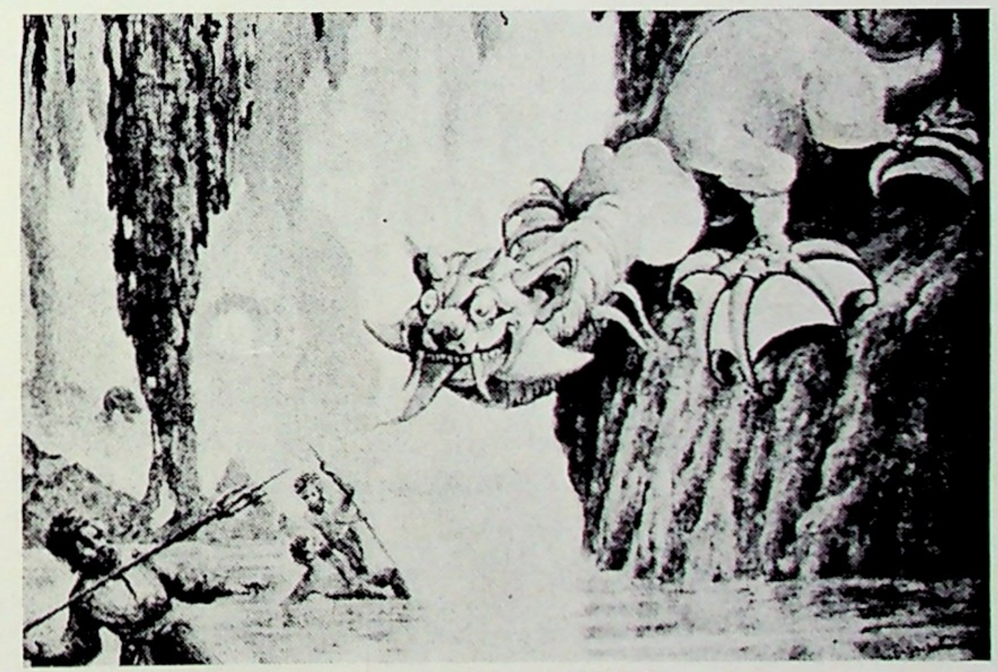
Peu après la fin du tournage du **Monde perdu,** O'Bie et Ralph Hammeras commencèrent à préparer une suite appelée **Atlantis**.

Atlantis devait montrer un vaste empire sous-marin, dont la majeure partie se serait trouvée dans des gouffres de plusieurs kilomètres de long, à des milliers de mètres de profondeur. Les cavernes auraient été éclairées par des torches et des sas devaient retenir la mer. D'immenses statues de pierre ornaient les murailles de la caverne principale, criblée de petites grottes dans lesquelles étaient censés vivre les habitants. Des tunnels devaient relier la ville souterraine à la mer, permettant aux habitants d'Atlantis d'aller tuer de redoutables monstres marins et de glaner leur nourriture sur les fonds de l'océan. De petites bouteilles d'oxygène leur permettaient de respirer sous l'eau, éliminant ainsi la contrainte d'utiliser des équipements encombrants...
Le scénario prévoyait que les habitants d'Atlantis étaient dirigés par un monarque qui vivait dans le luxe de sa cour. Ce monarque disposait d'une armée de surhommes qui envahissaient les nations voisines, faisaient des prisonniers et les réduisaient en esclavage. De grandes célébrations et de magnifiques fêtes avaient lieu, auxquelles étaient conviés les rois alliés et leurs peuples. Parmi ceux-ci se trouvaient les habitants des cavernes de la région gelée du Nord, qui contrôlaient d'immenses champs de glace sur lesquels erraient des troupeaux de blancs mammifères préhistoriques à fourrure. Dans le Nord se trouvaient aussi d'immense dépôts où la viande de ces grands animaux pouvait être conservée en quantité suffisante pour nourrir un pays.

* Après la fin du tournage du **Monde perdu**, les figurines miniatures de Delgado furent données au musée des Arts et Sciences du Parc d'exposition de Los Angeles où elles furent exposées pendant des années jusqu'à ce que le caoutchouc commence à se sulfuriser et à se désintégrer. Elles furent alors enlevées et, plusieurs années après, lorsqu'une nouvelle aile fut ajoutée au musée, leurs restes furent accidentellement scellés entre les murs.



Le combat de l'Allosaure et du Brontosaure (LE MONDE PERDU, 1925).



Une peinture de 1926 de Ralph Hammeras pour ATLANTIS.

O'Bie et Hammeras préparèrent de nombreuses esquisses pour **Atlantis** et discutèrent beaucoup le scénario avec Earl Hudson. Pourtant, après environ trois mois de travail intensif, ils commencèrent à se rendre compte que le film ne serait jamais tourné à New York. Il courait des rumeurs selon lesquelles ils retourneraient sur la côte Ouest, car la *First National*, découvrant que les tournages à New York étaient une catastrophe financière, entreprenait la construction de nouveaux studios à Burbank, en Californie. Les coûts salariaux étaient plus élevés à New York que sur la côte, et les possibilités de tournage étaient strictement limitées aux intérieurs durant les mois d'hiver. Finalement, en 1927, les nouveaux studios furent achevés et une petite partie du personnel fut rappelée en Californie. Hammeras fut du nombre, mais O'Brien était parmi ceux qui devaient rester à New York. Ils surent alors que le tournage d'**Atlantis** n'aurait jamais lieu.

O'Bie continua à toucher son salaire, mais il n'en fut pas de même pour Delgado qui n'était qu'un assistant. Celui-ci fut obligé pour subsister, d'accepter un emploi de simple machiniste au studio et fut extrêmement blessé que les autres machinistes s'écartent de lui parce qu'il était mexicain. Ils se livrèrent à des plaisanteries et des remarques acerbes sur sa nationalité, et plusieurs fois, lorsqu'il s'attabla avec eux, ils se levèrent pour aller manger ailleurs.
Lorsque O'Bie retourna en Californie, un an plus tard environ, il apportait dans ses valises un projet d'adaptation à l'écran du classique roman d'épouvante de Mary Wollstonecraft Shelley, « Frankenstein ». Pour plusieurs scènes du film, O'Bie pensait utiliser dans les plans éloignés un modèle réduit animé du monstre de Frankenstein. Ils auraient ainsi pu tourner plusieurs scènes trop pénibles pour un véritable acteur, ou même une doublure. Ralph Hammeras et son équipe devaient travailler sur les modèles réduits qui auraient permis l'utilisation de nombreux décors compliqués, trop coûteux pour être construits en grandeur réelle. O'Bie parvint à convaincre la *First National* des mérites de l'idée, et le travail préparatoire au tournage commença à la fin de 1928. Mais le projet fut abandonné au bout de plusieurs mois.
L'année suivante, le *First National* fut rachetée par *Warner Brothers*. Hammeras suivit, mais O'Bie préféra se mettre au service de la *Radio-Keith-Orpheum Corporation* (R.K.O.).
En 1930, O'Bie se sépara de sa femme. Leurs relations s'étaient considérablement détériorées au fil des années. Alors que son succès professionnel s'accroissait, son désir de liberté s'accentuait. En même temps, Hazel devenait de plus en plus possessive. Une prime de 10000 dollars, que Watterson Rothacker avait donnée à O'Bie ainsi que la notoriété que lui avait valu le succès du **Monde perdu**, le poussèrent à se rebeller. Lorsqu'il ne travaillait pas, il buvait beaucoup, jouait son argent aux courses, et passait de plus en plus de temps hors de chez lui.

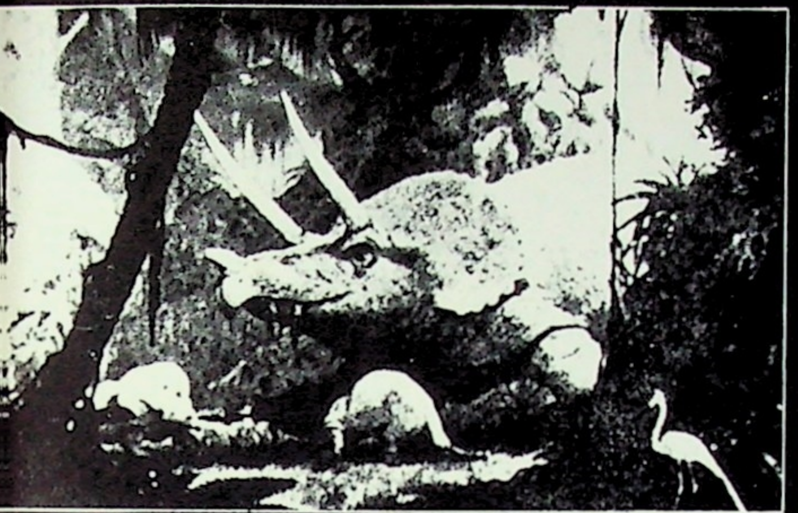
Hazel obtint la garde des garçons, mais O'Bie leur rendait visite fréquemment et les emmenait en promenade aussi souvent que possible, organisant des visites des studios et des sorties lors de rencontres sportives.

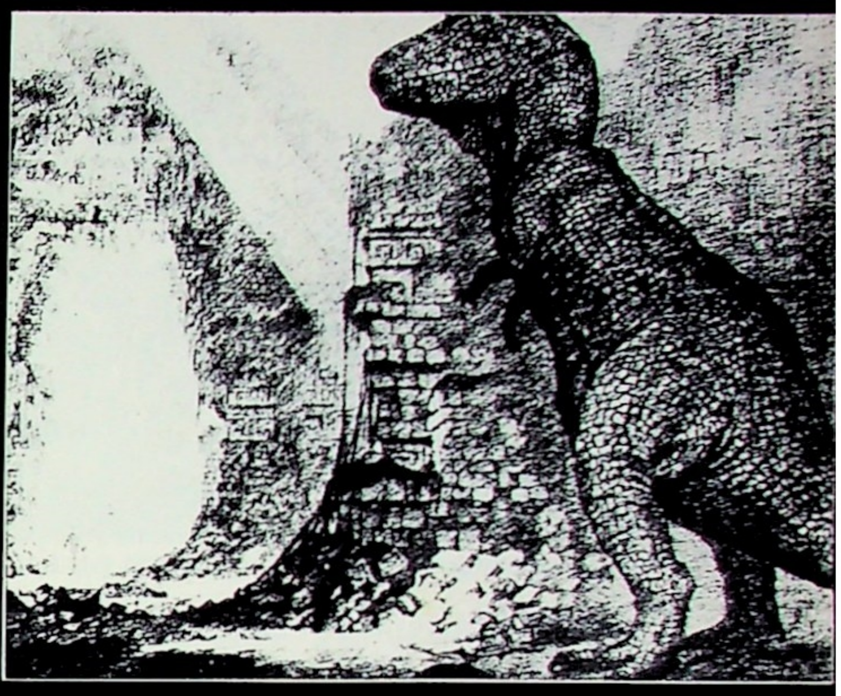
Création

Dès qu'il fut entré à la *R.K.O.*, O'Bie commença un autre drame préhistorique intitulé **Création**. Cette nouvelle tentative reprenant la formule heureuse du **Monde perdu**, montrait les aventures de l'équipage d'un navire naufragé qui parvenait à atteindre le rivage d'une petite île au large des côtes de l'Amérique du Sud, habitée par des animaux préhistoriques datant de l'aube de la création du monde.
Une année entière s'écoula en travaux de pré-production. O'Bie et deux des artistes du studio, Mario Larinaga et Byron Crabbe, firent de nombreuses esquisses des animaux préhistoriques et du décor qui les environnait. Larinaga et Crabbe commencèrent également à produire les excellentes peintures qui devaient servir d'arrière-plan au tournage. Tandis que O'Bie travaillait sur la technique des effets spéciaux, Marcel Delgado, qui l'avait suivi à la *R.K.O.*, préparait les modèles réduits de dinosaures destinés au tournage. Les détails réalistes que Delgado leur conféra dépassaient de loin en qualité son travail précédent sur le **Monde perdu**.

Une bobine d'essai fut tournée avec les soins que l'on imagine. Il s'agissait d'une scène où l'on voyait un marin poursuivi à travers la jungle par une lourd tricératops dont il avait tué l'un des enfants. La bobine combinait des scènes réelles et animées, aussi bien dans des décors grandeur nature qu'à échelle réduite.
Pendant ce temps, le studio changea temporairement le titre du film, l'appelant **Jamboree** afin d'essayer d'éviter de rendre trop tôt publique la véritable nature du projet.

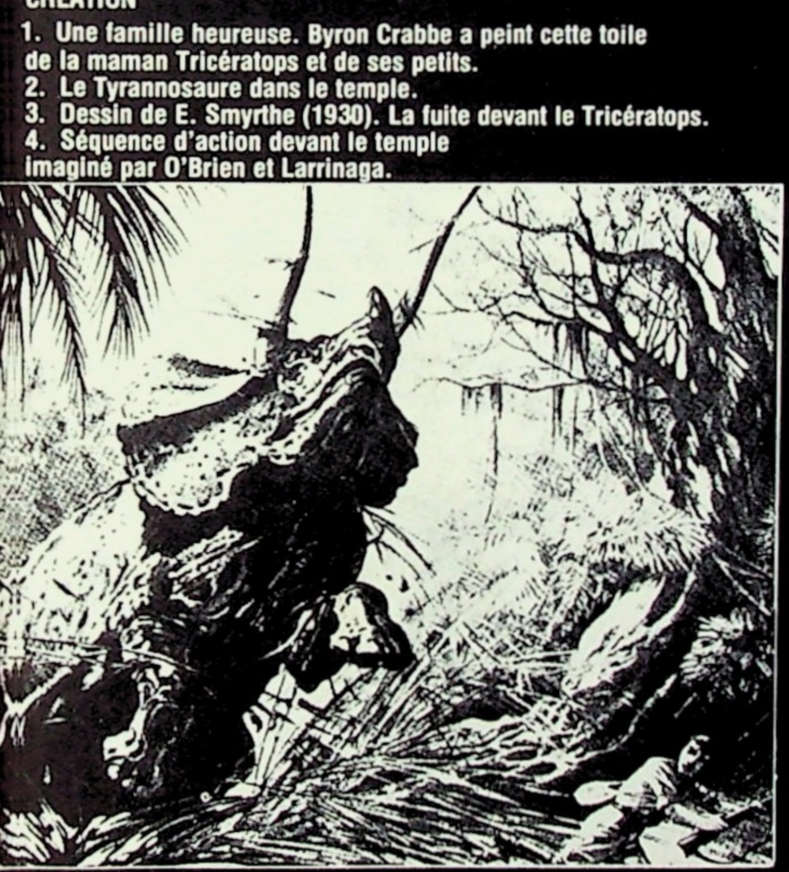
En 1930, les premiers germes de ce qui devait finir par devenir **King Kong** naissaient dans l'esprit de Merian C. Cooper. L'aventurier de 36 ans, auquel ses prouesses comme aviateur de combat durant la première guerre mondiale avaient valu six décorations, s'était déjà fait une réputation impressionnante dans le cadre de l'industrie cinématographique. Il était allé en Perse en 1925 en compagnie de Ernest B. Schoedsack, un ancien capitaine de la Croix-Rouge où il était photographe, qu'il avait rencontré pour la première fois durant le siège de Kiev, au cours de la guerre russo-polonaise. Ils tournèrent dans ce pays **Grass**, un documentaire romancé montrant la périlleuse migration annuelle des tribus Bakhtiaris et de leurs troupeaux de moutons depuis les rivages du Golfe Persique jusqu'aux pâtures estivales des vallées montagneuses de l'intérieur situées à quatre mille mètres d'altitude. En 1926, ils partirent ensemble au Siam pour le compte de *Famous Players-Lasky* et y tournèrent un documentaire romancé appelé **Chang**, qui montrait la vie des tribus laotiennes, et dans lequel on trouvait des plans de tigres mangeurs d'hommes et d'un village indigène envahi par un troupeau d'éléphants qu'ils y avaient lâché pour la circonstance. *Paramount* les envoya ensuite en Afrique Orientale Portugaise et au Soudan où ils tournèrent durant une année entière pour **Les Quatres plumes blanches** des images destinées à être par la suite mêlées au montage aux scènes filmées





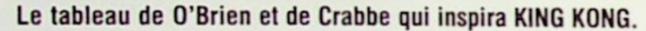
CRÉATION

1. Une famille heureuse. Byron Crabbe a peint cette toile de la maman Tricératops et de ses petits.
2. Le Tyrannosaure dans le temple.
3. Dessin de E. Smyrthe (1930). La fuite devant le Tricératops.
4. Séquence d'action devant le temple imaginé par O'Brien et Larrinaga.








Le tableau de O'Brien et de Crabbe qui inspira KING KONG.


Un dessin de pré-production pour KING KONG.

en studio par les acteurs. Cette méthode économique de mixage de métrage tourné sur les lieux réels de l'action et de prises de vues en studio, devait devenir une procédure courante, employée par la plupart des compagnies de Hollywood.

Pendant la réalisation des scènes africaines de **Quatre plumes blanches,** Cooper se prit d'un grand intérêt pour les gorilles et les autres membres de la famille des anthropoïdes, et il rentra à New York avec l'idée de réaliser un film avec des gorilles. A ce moment, l'attention du public venait d'être attirée sur les dragons de Komodo. Cooper espérait tourner une partie de son film en Afrique, puis amener son gorille à Komodo pour un combat avec les lézards géants.

Il essaya d'intéresser à son idée de film les directeurs des studios qui se trouvaient dans les bureaux de New York, mais aucun d'entre eux ne voulut financer la coûteuse expédition africaine et le voyage à Komodo qui aurait suivi. Aucunement découragé, Cooper décida de tourner son film de gorilles à Hollywood et c'est dans ce but qu'il partit à l'ouest en 1931.

En septembre 1931, David O'Selznick était devenu vice-président chargé de la production à la *R.K.O.,* au moment où la firme était au bord de la faillite. Selznick, qui avait été producteur associé de **Quatre plumes blanches** demanda à Cooper de faire une enquête sur les problèmes de financement et de production de la *R.K.O.* L'un des projets qu'on lui soumit fut **Création,** et lorsqu'il lut le scénario et visionna la bobine d'essai, il fut impressionné par la technique, mais pas par l'histoire.

O'Bie se rendit compte que **Creation** serait probablement écarté après l'enquête de Cooper, mais il était décidé à essayer de tirer la situation à son avantage. Il avait entendu parler du film de gorilles que Cooper tentait de vendre à tous les studios d'Hollywood, et prépara donc avec Byron Crabbe une peinture à l'huile montrant une femme des cavernes peu vêtue et un explorateur moderne menacés par un gorille géant. O'Bie peignit le gorille, mais, comme ses femmes finissaient toujours par ressembler à des catcheurs, il confia le reste à Crabbe. Il montra le résultat à Cooper et lui dit qu'il pouvait faire, à l'aide de ses effets spéciaux, un gorille paraissant aussi grand, ou même plus.

Cooper fut enthousiasmé. Grâce à l'habileté technique de O'Bie, il pouvait tourner son film de gorille entièrement en studio, et ainsi éliminer la nécessité du tournage sur sites réels et l'utilisation de gorilles et de lézards authentiques. Il commença presque tout de suite à travailler à sa nouvelle idée de film, en compagnie de O'Bie, Byron Crabbe et Mario Larrinaga. Cooper s'assura également les services du célèbre romancier du mystère britannique Edgar Wallace. Celui-ci, écrivain incroyablement prolifique qui mettait rarement plus de neuf jours à écrire un roman entier, était venu pour 3 mois aux États-Unis pour un fructueux contrat de scénariste à la *R.K.O.,* en novembre 1931. Fin décembre, Wallace collabora avec Cooper sur un premier jet de **King Kong**, mais il mourut d'une pneumonie le 10 février 1932, avant d'avoir eu le temps d'y contribuer beaucoup. Son principal apport au film fut l'attribution à Kong de certaines caractéristiques humaines. Bien que le scénario définitif du film n'ait eu que peu de points communs avec la première mouture de Wallace, Cooper le crédita au générique, comme coauteur, principalement pour son fort potentiel attractif auprès du grand public britannique.

Cooper parvint à démontrer à la *R.K.O.* la faiblesse intrinsèque de **Creation** et, en même temps, il essaya de la convaincre des

mérites de sa propre idée, à l'aide d'un solide découpage et de huit esquisses détaillées de O'Bie, Larrinaga et Crabbe. Selznick accepta tout de suite sa proposition, mais les dirigeants new-yorkais de la firme étaient plus réservés et n'autorisèrent que le tournage d'une seule bobine destinée à être testée à une prochaine réunion de travail sur les ventes.

Willis O'Brien fut nommé technicien en chef du nouveau projet, et conserva la plus grande partie de son équipe pour **Creation**. Marcel Delgado devait confectionner les modèles réduits d'animaux, et Byron Crabbe et Mario Larrinaga étaient chargés des décors. Travaillant d'après des centaines d'esquisses de O'Bie, Crabbe et Larrinaga firent des douzaines de dessins extrêmement détaillés pour **King Kong**, et c'est à eux que l'on doit l'atmosphère étonnante des peintures des arrière-plans du film définitif.

Cooper se mit à préparer sa bobine d'essai comme s'il s'agissait du tournage pleinement approuvé d'un film de long métrage. Robert Armstrong, Fay Wray et Bruce Cabot furent choisis pour les principaux rôles, et aucun effort ne fut ménagé puisque l'avenir du film dépendait de l'impression initiale qu'il ferait. La scène qu'ils choisirent comprenait même la première transparence jamais tournée à la *R.K.O.* — une courte séquence avec Fay Wray et le tyrannosaure qui demanda trois jours d'un tournage épuisant car personne n'était vraiment certain de savoir utiliser correctement le trucage.

Plusieurs mois après, la bobine fut enfin mise en boîte et elle fit sensation à la réunion des ventes de la *R.K.O.* La scène que Cooper et O'Bie avaient choisie pour décider du succès du film ou de sa mort montrait Kong prenant au piège les marins, sur un tronc d'arbre qui enjambait un ravin, et les secouant jusqu'à ce qu'ils s'abîment tous mortellement dans le gouffre. Comme argument supplémentaire, ils inclurent également le combat entre Kong et le tyrannosaure qui lui succédait. Les autorités de la *R.K.O.* furent immédiatement d'accord pour la continuation du tournage.

Tous les nuages ne s'étaient pourtant alors pas dissipés pour Cooper et Shoedsack. Les dirigeants de la *R.K.O.* voulaient que le film commence avec Kong, sur l'île. Schoedsack était alors en Europe et Cooper restait ainsi seul défenseur de leur idée initiale d'utiliser une construction progressive qui laissait le temps de présenter les personnages, l'histoire d'amour, et la peur mystique qui entourait Kong et son île. Après plusieurs discussions pénibles, Cooper réussit à faire valoir son point de vue et l'on se mit sérieusement au tournage.

Comparé avec l'imposante technologie mise en œuvre pour le tournage de **King Kong**, le travail révolutionnaire de O'Bie six ans auparavant sur **Le Monde perdu** semblait élémentaire. Dans **Le Monde perdu**, les scènes où les acteurs apparaissaient sur l'écran en même temps que les figurines animées étaient relativement faciles à tourner puisque les acteurs étaient des simples spectateurs des actions des animaux préhistoriques, blottis dans un coin de l'image. Au contraire, dans **King Kong**, les acteurs, et en particulier Fay Wray, participaient directement à l'action préhistorique et il leur fut souvent nécessaire d'entrer directement en contact avec les mannequins.

KING KONG, projet fabuleux

Pour **King Kong**, comme pour **The Lost World**, O'Bie créa les armatures-squelettes et Marcel Delgado construisit les maquettes. Deux des maquettes très détaillées de Kong, hautes de 45 centimètres et pesant près de



Cooper et Schœdsack discutant d'un plan de travail de KING KONG, face à O'Brien (vu de dos).



Un technicien pose pour une photo-test de la première apparition de KING KONG.







Buzz Gibson anime un modèle réduit de Kong escaladant l'Empire State Building.
Marcel Delgado (à droite) et son frère Victor construisant le squelette de la patte grandeur nature de Kong.
Le modèle grandeur nature de la tête et des épaules de Kong.

5 kg chacune, furent fabriquées d'après un prototype original.
En plus de ces maquettes de singes, Delgado façonna une série de dinosaures miniatures qui demeurent inégalés à l'écran. Le stégosaure, le brontosaure, le tricératops, le tyrannosaure et le ptérodon, sans parler de diverses créatures rampantes et même d'oiseaux, furent des chefs-d'œuvre de miniaturisation et de précision. Les expériences de Delgado le conduisirent à une nouvelle méthode de construction qui améliora considérablement les dinosaures de **King Kong** et l'efficacité globale des séquences d'animation. Plutôt que de faire une maquette en argile puis un moule en plâtre, Delgado utilisa uniquement sa maquette en argile comme guide. Il construisit directement par-dessus l'armature d'acier, des muscles en caoutchouc latex qui s'étiraient et fléchissaient de façon très réaliste. Ensuite il remplissait l'armature de coton auquel il donnait la forme de l'animal. Puis, travaillant d'après son modèle en argile, il appliquait du latex liquide sur l'ensemble, le façonnant et travaillant les détails pendant le séchage.
Avec l'aide de son frère Victor, Delgado construisit aussi des reproductions grandeur nature du buste et de la tête de Kong, de





Dessin de Mario Larrinaga.





Kong et sa captive.

l'une de ses mains et d'un pied, ainsi que de la serre du pténarodon qui agrippe Fay Wray et tente de l'emporter. Ces reproductions grandeur nature étaient actionnées par des mécanismes articulés très semblables à ceux des maquettes. Le buste de Kong était si massif qu'il fallut 40 peaux d'ours pour le recouvrir et 6 hommes à l'intérieur pour actionner les nombreuses commandes mécaniques.

Afin de combiner correctement la réalité et l'animation, Delgado construisit aussi plusieurs humains en miniature à l'échelle des modèles réduits d'animaux préhistoriques. Ainsi, lorsque Fay Wray était soulevée par Kong, ce n'était qu'une réplique de l'actrice, animée de façon à se tortiller avec réalisme. Ceci était quelque peu facilité par le fait qu'elle restait évanouie pendant une grande partie de la scène. Ces séquences, alternées avec des gros-plans de la vraie Fay Wray grandeur nature dans la main, suffisaient à atteindre efficacement l'illusion recherchée.

Pour obtenir le résultat escompté, chaque scène — chaque changement d'angle de prise de vue — devait être parfaitement préparées, le produit terminé étant parfois constitué de trois ou quatre prises de vues différentes à la fois de maquettes et d'acteurs réels. Pour arriver à un mélange parfait, Crabbe et Larrinaga faisaient des croquis détaillés pour chaque plan et ces croquis étaient suivis à la lettre. Chaque scène devait être filmée et assemblée aux autres de sorte que les éclairages soient identiques et que les décors, grandeur nature ou miniatures, s'intègrent parfaitement. La plupart des plans de décors comprenaient des premier-plans peints sur verre, vus habituellement en transparence, et un arrière-plan peint. Entre les deux, il y avait le plateau miniature sur lequel O'Bie, ou son assistant Buzz Gibson, animait les maquettes, et un écran de verre spécialement conçu sur lequel les scènes que l'on avait tournées auparavant avec les acteurs étaient projetées image par image. Pour obtenir un mixage correct, il était nécessaire de prendre des photos d'essai de chaque scène, qui étaient immédiatement développées et examinées pour voir si le résultat recherché avait été obtenu. Sinon, on procédait à des ajustements et on prenait une autre photo. Lorsque le résultat satisfaisant était atteint, quelquefois après une dizaine de modifications successives, on était prêt à tourner la scène qui serait utilisée dans le film. Organiser ce mixage de façon convenable était le travail de Carroll Shepphird, un jeune homme du département de la *R.K.O.* qui voulait travailler dans les effets spéciaux et persuada O'Bie de l'engager. En tout, environ 7200 km de film furent tournés, dont un peu moins de 3000 constituèrent le produit final. Avec toutes les techniques complexes utilisées pour chaque scène, le tournage de **King Kong** dura 55 semaines, sans compter les nombreux mois de travail préparatoire.

Une parfaite illusion

O'Bie et son équipe ne cherchèrent pas les solutions de facilité. Comme s'il n'était pas assez difficile de mélanger les séquences réelles et celles d'animation, O'Bie compliqua encore les choses en ajoutant des touches supplémentaires pour parfaire l'illusion. Une grande partie de la séquence de brontosaure fut tournée dans l'eau ce qui nécessita l'utilisation de maquettes presque entièrement mécanisées. De plus, dans diverses scènes, de petits oiseaux absolument inutiles à l'action, passent alors que Kong emporte Fay Wray à travers la jungle préhistorique. Des ruisseaux traversent certaines scènes, et dans la caverne de Kong, de la fumée sort des fissures du sol rocailleux — le tout nécessitant des caches différents et du travail de laboratoire.

Cependant, **King Kong** présenta plus que de simples difficultés photographiques. Murray Spivack et son équipe eurent également des problèmes. Spivack, en tant que chef de l'équipe des effets sonores, eut à inventer les sons appropriés aux animaux préhistoriques. **Kong** fut le premier film de son genre



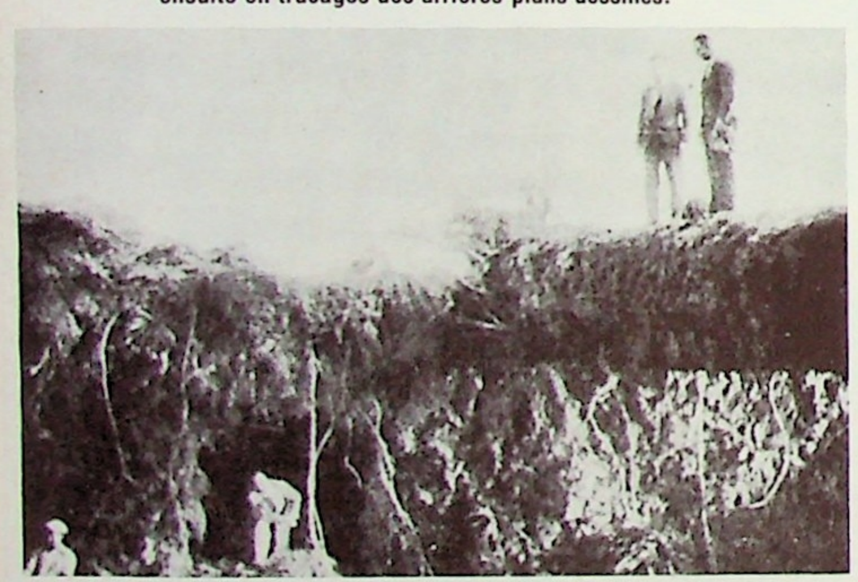
à utiliser le son, aussi n'y avait-il pas de précédent pour déterminer les cris que devaient pousser les animaux préhistoriques. Il fallut de nombreuses recherches pour arriver à l'effet désiré. Le principal problème pour réaliser le grognement de Kong résidait dans le fait que la plupart des grognements d'animaux auraient été facilement reconnaissables et de toute façon étaient trop courts. Le grognement de tonnerre de Kong fut finalement réalisé en abaissant d'une octave le grognement d'un lion et en le ré-enregistrant à l'envers, à vitesse réduite. Mais même cela était trop court, aussi les points culminants du rugissement durent-ils être allongés. Le son obtenu lorsque Kong se frappe la poitrine fut produit en plaçant un micro sensible sur le dos d'un homme, et en tapant sa poitrine avec une baguette matelassée. Une série de croassements gutturaux et de sifflements furent utilisés pour le brontosaure; le mugissement du tricératops fut obtenu en grognant dans une gourde à double compartiment; et le sifflement de serpent du tyrannosaure fut le mélange du cri d'un puma et d'un dégagement d'air comprimé.

Peu de gens dans le monde civilisé ignorent **King Kong** et l'histoire de Carl Denham (Robert Armstrong), le producteur téméraire qui persuade le capitaine Englehorn (Frank Reicher) de mener son cargo jusqu'à une île non indiquée sur les cartes, pour filmer le singe géant Kong. S'étant entiché de la vedette féminine de Denham, Ann Darrow (Fay Wray), Kong l'emporte dans les jungles préhistoriques. Après de nombreuses aventures, elle est secourue par Jack Driscoll (Bruce Cabot), l'officier en second, et Kong est maîtrisé et ramené vers la civilisation. A New York, Denham a l'intention de l'exhiber en tant que 8e Merveille du Monde, mais le soir de la Première, le singe géant s'échappe, et avec Ann dans sa patte monstrueuse, escalade l'Empire State Building, où il est abattu par quatre avions de chasse.

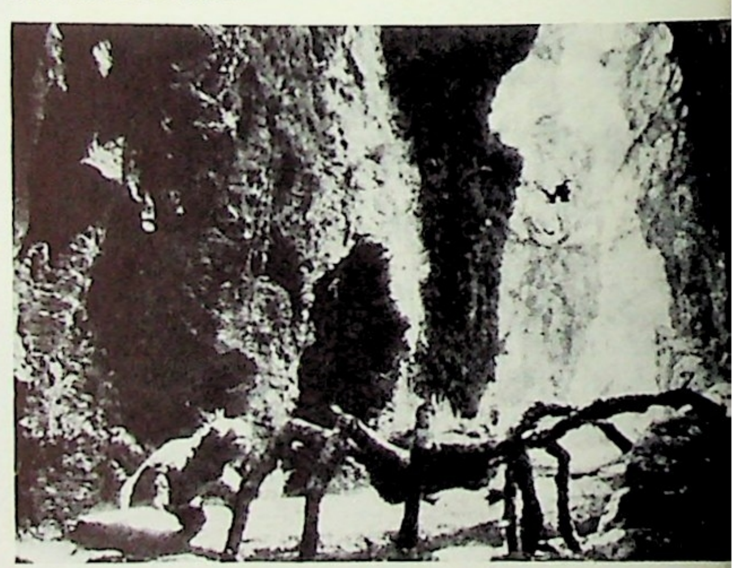
En fait, le tournage de **King Kong** fut commencé longtemps avant que le scénario final ne soit terminé. Mais Cooper avait conçu une séquence avant que ne soit formulée la plus petite idée d'une histoire complète. C'était la séquence qui devait devenir célèbre dans l'histoire du cinéma, celle qui montre Kong se battant avec les avions du sommet de l'immeuble alors le plus haut du monde. Le premier croquis de **King Kong** fut réalisé pour cette séquence par O'Bie, Larrinaga et Crabbe.

On apporta des changements et des améliorations dans l'histoire au fur et à mesure du développement des idées, et James Creekman et Ruth Rose (Mme E.B. Schoedsack) écrivirent de nombreuses versions du scénario avant que le scénario définitif ne soit établi. On imagina à un moment que Kong devait être exhibé au Yankee Stadium, mais plus tard il fut décidé de le faire dans un théâtre, car la taille de Kong serait plus imposante dans un espace fermé. Il devait également y avoir une scène montrant ce qui arrivait aux marins que Kong fait tomber du tronc d'arbre abattu dans le précipice. On avait d'abord pensé que le sol marécageux du ravin serait habité par des araignées et des lézards géants et par de grandes plantes carnivores. Les hommes, parfois blessés et encore conscients, étaient alors dévorés par ces créatures repoussantes. Cette scène fut filmée et présentée aux responsables de la *R.K.O.* dans la première bobine d'essai mais elle ne fut jamais intégrée au film terminé parce que Cooper trouvait qu'elle ralentissait le rythme. Le seul vestige de

Un décor grandeur nature pour une scène de KING KONG, sur lequel viendront s'ajouter ensuite en trucages des arrières-plans dessinés.



Une scène volontairement coupée de KING KONG : la séquence des araignées géantes dévoreuses d'hommes.





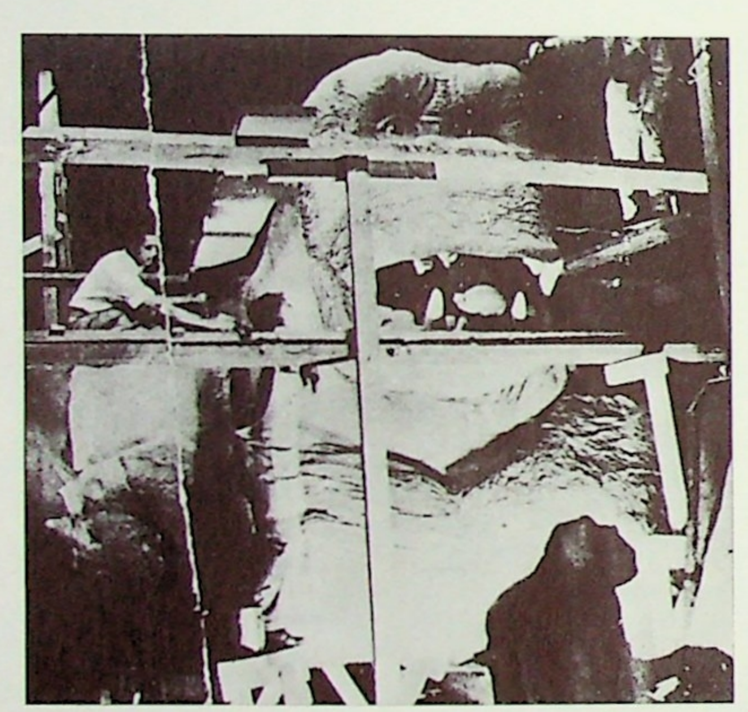
KING KONG : Le Brontosaure surgit à travers le marécage brumeux avant le « grand » combat.

cette scène est le lézard qui remonte le long de la paroi du ravin pour attaquer Driscoll. Une séquence d'animation supplémentaire, terminée elle aussi mais jamais intégrée au film, montrait la rencontre de Kong avec un tricératops et ses petits, juste avant la scène du ravin : le singe géant jetait d'énormes blocs de poix solidifiée sur le tricératops menaçant, lui cassant les cornes et le rendant ainsi vulnérable à une attaque frontale.

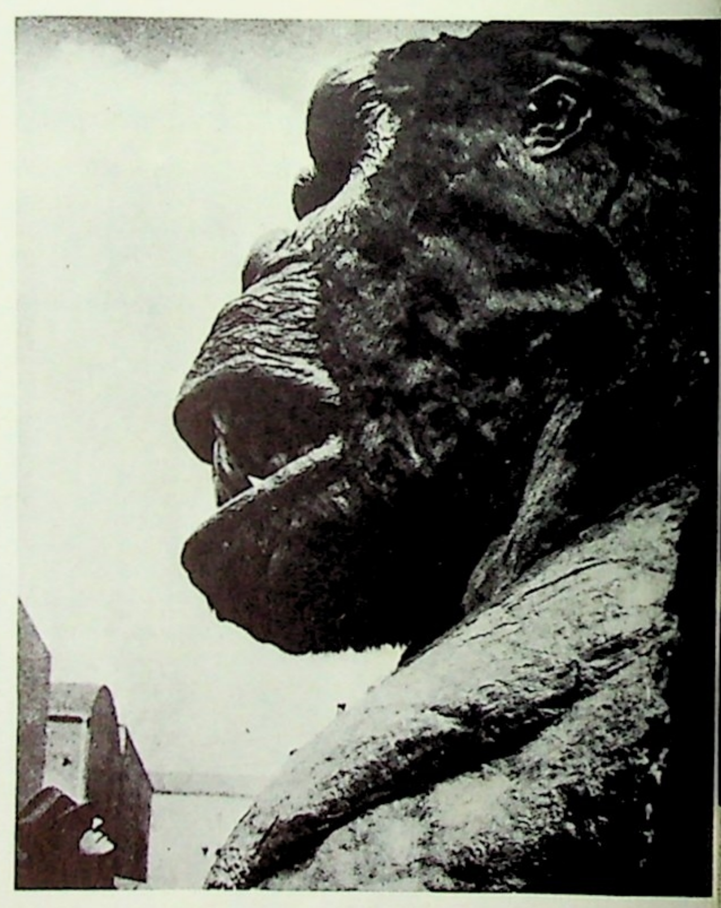
Ce n'est que lorsque la plus grande partie des séquences d'animation fut dans la boîte que l'on s'intéressa aux scènes tournées avec des acteurs. Plusieurs mois après le premier travail fait sur la bobine d'essai, Cooper revint et engagea à nouveau toute la distribution pour terminer le film.

Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack formèrent l'équipe pour diriger **King Kong**, chacun travaillant avec un groupe différent plutôt qu'ensemble. Cooper supervisa personnellement la plus grande partie du tournage fait à Hollywood tandis que Schoedsack se chargea du tournage en extérieurs. A New York, Schoedsack installa ses cameramen au sommet de l'Empire State Building et, de là, filma les scènes réelles avec les avions pour le combat final de Kong. Cela prit deux fois plus de temps que prévu. La première fois les pilotes accomplirent si vite leurs cascades que c'est à peine s'ils impressionnèrent la pellicule. Schoedsack dut monter lui-même dans l'avion et leur montrer comment faire pour qu'on puisse les filmer correctement. Ensuite les pilotes recommencèrent la scène. Lorsqu'on fut satisfait de ces plans, on les monta avec les effets spéciaux de O'Bie qui avaient été réalisés en studio.

D'autres efforts furent faits pour parvenir au réalisme dans les décors du film. Les parties réelles de la scène du théâtre furent filmées en extérieur en un jour au *Shrine Auditorium* à Los Angeles, et les séquences du début, à bord du cargo de Englehorn furent tournées dans le port de San Pedro. Les scènes autour du village indigène et la porte massive furent filmées sur les terrains du studio *R.K.O.-Pathé* de Culver City. La porte, qui à l'origine avait été construite pour le tournage (en 1925) du **King of Kings**



Le « monstre » presque terminé. (document collection Marcel Delgado)



Merian C. Cooper admire son « enfant » dans les studios de la R.K.O.



Le combat de Kong et du Tyrannosaure.

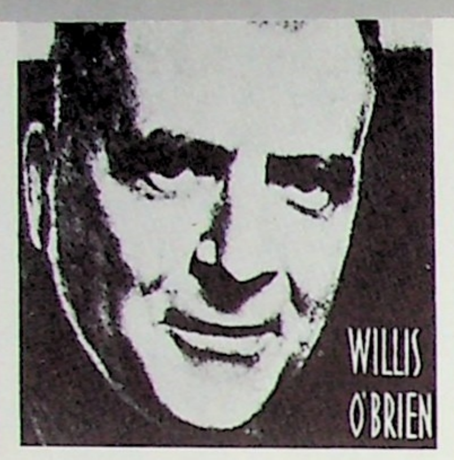


L'arrivée dans l'île, face aux sauvages.

Fay Wray et Bruce Cabot s'échappent de Skull Mountain.

Rend fou furie par la fui de sa bien-aimé Kong bri la porte géa qui protégea le villa indigèn





KING KONG : UN CHEF-D'ŒUVRE INÉGALÉ

De la vie exemplaire de Willis O'Brien se dégage une leçon essentielle : on ne s'improvise pas magicien, la technique certes s'enseigne mais elle n'est que l'outil, stérile dans d'autres mains que celles de l'artisan.

Prodigieuse technique que celle de Willis O'Brien! De ses créatures, si variées, si personnalisées, si touchantes, la moindre semble avoir reçu en partage le souffle inexprimable de la vie. La perfection des mouvements, des expressions, est telle, qu'un certain recul doit être pris pour en analyser ce qu'il faut bien appeler le mécanisme : l'infini travail de patience nécessaire à cet achèvement ne peut alors qu'emplir d'admiration.

Certes, il est des scories, inévitables pour l'époque, que Willis O'Brien lui-même par la suite contribua à atténuer : un certain saccadé du mouvement, de perceptibles modifications de la luminosité, d'approximatifs raccords entre des personnages d'échelles différentes. Mais si, après quelques décades, le King Kong de l'aube du cinéma parlant n'a guère cessé de conquérir les foules, et ridiculise aisément son descendant technicolorié, le mérite n'en incombe point seulement, comme on l'a dit, aux vertus d'un scénario exemplaire dans sa nudité de mythe. Tous les ajouts et transformations qu'a pu faire subir à ce prototype Lorenzo Semple Jr pour le remake de 1976, n'ont évidemment pu que se retourner contre la nouvelle version, de même que le parti-pris de De Laurentiis de faire descendre Kong de son piédestal et de le transformer en grand singe larmoyant.

Cependant, aux yeux de la plupart des critiques de ce pays, habitués ou non des productions fantastiques à truquages, le film de John Guillermin* mérite quelques considérations à cause de ses effets spéciaux. Précisons toutefois encore qu'il n'y a pas de robot dans **King Kong** 76; que presque tous les plans du singe sont composés le plus simplement du monde par un acteur (Rick Baker) évoluant dans son costume de singe parmi des maquettes de jungles ou de villes. De simples transparences permettent, ça et là, et pas toujours de façon heureuse, d'intégrer à l'image quelques acteurs du film. Seule, la main de Kong, dans laquelle repose la blonde Jessica Lange, peut justifier l'usage du mot « robot ». Parfaitement mécanisée, elle n'est pourtant en rien une nouveauté puisque le film de 1933 utilisait déjà semblable machinerie. L'équipe de Willis O'Brien s'était pourtant montrée plus téméraire puisqu'allant jusqu'à construire une tête animée, utilisable en gros plan (Kong déchirant entre ses dents un villageois, puis un New-Yorkais), ce que les techniciens de la nouvelle mouture se sont bien gardés de faire. Car ***tous*** les plans de la tête de King Kong utilisent Rick Baker sous son masque, la tête géante inanimée (réellement construite et utilisée en plan lointain) se limitant à un ou deux roulements d'yeux lors de la fête foraine...

Il n'est évidemment en rien condamnable de renoncer à la magie de l'animation image par image; sans doute peut-on, avec un minimum de soin, recréer de façon vraisemblable une créature humanoïde par le procédé enfantin de l'acteur endossant une seconde peau. Le problème est que **Kong** 76 ne parvient à aucun moment à nous persuader de l'authenticité de son héros. L'emploi d'un acteur conditionne celui des maquettes, en particulier celles, hideuses, de la jungle : la végétation luxuriante des studios R.K.O. remplacées ici par des rocailles d'où émergent de maigres buissons; il supprime toute possibilité de faire vivre Kong dans le milieu qui est le sien, puisqu'aucun animal, en dehors du ridicule serpent animé à grand-peine, ne peut plus se mesurer à lui (quel acteur incarnerait de façon convaincante un tyrannosaure?). Et la suppression de l'animation entraîne du même coup celle de la substitution, pour certains plans, de marionnettes aux acteurs réels. La gamme des truquages se trouve donc fâcheusement réduite dans la nouvelle version, et l'ennui éprouvé à contempler Rick Baker se promenant dans ses décors miniatures en est la conséquence évidente. Le charme ne peut jouer : quoi que fasse l'interprète sous son costume, il n'y a là aucun miracle de la technique d'animation, rien qu'un épisode de **La Planète des singes** assorti de quelques transparences...

Il faut donc regretter que De Laurentiis ait gagné la bataille juridique qui l'opposait à l'Universal, dont la propre vision d'un remake de **Kong** promettait bien davantage : emploi d'animateurs, réemploi de la musique originale de Max Steiner, retour à l'époque du premier film, et mieux encore peut-être, apparition de Fay Wray dans un rôle symbolique. Fay Wray, la seule, peut-être, capable de faire sortir King Kong de sa réserve...

Jean-Claude Michel

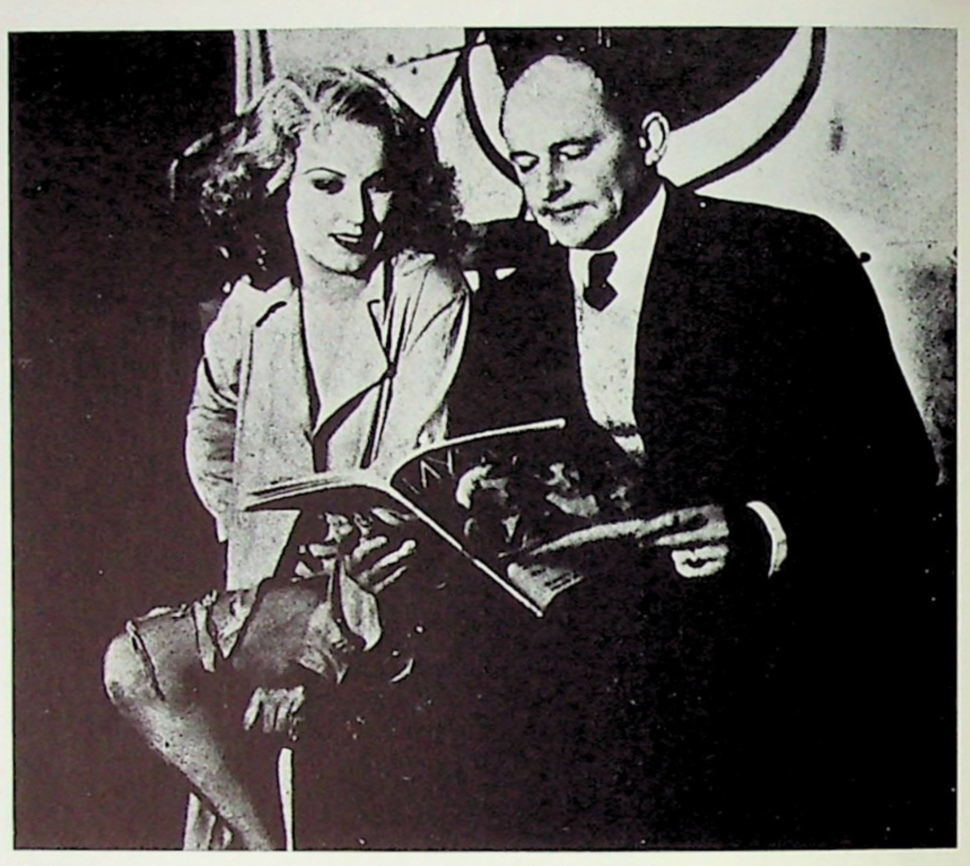
* Cf. notre article sur **King Kong** 76 dans l'E.F. n° 1.



KING KONG 76 :
une « nouvelle technique », qui ne remplace pourtant pas l'ancienne.

de Cecil B. DeMille, fut rénovée pour un décor de jungle et on construisit un village indigène à proximité. La plupart des autres scènes de jungle furent tournées au studio principal de la *R.K.O.* à Gower Street.
En même temps que **King Kong**, la *R.K.O.* tournait, d'après la nouvelle classique de Richard Connell, **The Most Dangerous Game**, l'histoire d'un fou sur son île qui, fatigué de chasser le gibier traditionnel, utilise à la place tous les êtres humains qui ont la malchance de s'égarer jusque chez lui. Ce film était lui aussi produit par Cooper, avec en vedette Fay Wray et d'autres acteurs de la distribution de **Kong**; Ernest B. Schoedsack était co-réalisateur avec Irving Pichel. En fait, **The Most Dangerous Game** utilisait non seulement le même producteur, le même réalisateur et la même vedette, mais aussi les mêmes décors. Les décors de jungle construits pour ce film sur les plateaux sonores de la *R.K.O.*, se trouvaient aussi dans **King Kong** : Schoedsack y tournait **The Most Dangerous Game** le jour, et Cooper et son équipe les remplaçaient la nuit.
La première de **King Kong** eut lieu au célèbre *Grauman Chinese Theatre* de Hollywood, le soir du vendredi 24 mars 1933. La soirée de la Première fut complétée par « Une scène dans la jungle » revue musicale préparée spécialement pour l'ouverture par Sid Grauman. **King Kong** fut distribué en même temps dans tout le pays, où il reçut des critiques élogieuses. Tel **The Lost World**, il fut acclamé comme un chef-d'œuvre de technique, mais avec une dimension supplémentaire, celle que lui apportait le son. La musique originale de Max Steiner, l'une des premières pour le cinéma, fut aussi grandement acclamée. Le splendide thème d'ambiance fut composé en huit semaines sur seulement trois notes de base. Certains pensaient que le chemin du succès avait été préparé par Universal, avec ses grandes réussites de l'épouvante **Dracula** et **Frankenstein**, à une époque où l'idéal d'évasion de la Dépression dominait, entraînant l'acceptation immédiate du fantastique et des thèmes romantiques. Cooper et Schoedsack résumèrent cela dans une formule à eux, *les trois D* : « Si vous voulez rendre croyable quelque chose d'incroyable, faites-le Distant, Difficile et Dangereux. »

SUITE DE LA PAGE 56



Merian C. Cooper et Fay Wray sur le tournage de KING KONG.

Quelle qu'en soit la raison, **King Kong** fut le seul film à passer en même temps dans les deux plus grands cinémas du monde, le *Radio City Music Hall* et le *Roxy*, qui accueillaient à eux deux 10 000 personnes à la fois. Plus tard, quand le film sortit à Londres, le dimanche de Pâques, on dut refuser 12 000 personnes. **King Kong** était devenu un classique et son succès phénoménal sauva de la faillite les studios déficitaires de la *R.K.O.*
Peu après son lancement, une scène se déroulant au bord de la falaise surplombant l'île de Kong et dans laquelle on voyait le singe, curieux, effeuiller tendrement les vêtements de Fay Wray, chef-d'œuvre de précision et d'invention technique, fut décrétée trop osée par les censeurs, et coupée. Jusqu'en 1952, les censeurs coupèrent des scènes qui avaient été jugées acceptables pour le public de la Dépression mais qu'ils trouvaient trop crûes pour ces temps de prospérité. Des plans du village indigène et de New York où Kong piétine des gens qui tentent de fuir et les écrase entre ses dents furent coupées, ainsi que celui dans laquelle Kong attrape dans un hôtel une femme qu'il croit être Ann Darrow, puis voyant qu'il s'est trompé, la laisse tomber dans la rue. Ce n'est que récemment que ces images ont retrouvé leur place dans le film.
Pendant de nombreuses années, **King Kong** a été périodiquement redistribué, faisant toujours de bonnes recettes et rapportant plusieurs fois son investissement initial de 650 000 dollars.

Le succès de **King Kong** était assuré depuis le début. Il était certain qu'une suite rapide était un investissement sans risques, aussi Cooper et Schoedsack, prompts à en tirer profit, se lancèrent-ils dans la production de celle-ci.
A la différence de **King Kong,** sur lequel ils travaillèrent pendant 3 ans, **Le Fils de King Kong** ne prit que neuf mois de la conception à la sortie; il eut d'ailleurs un budget trois fois moindre. Robert Armstrong et Frank Reicher gardaient les rôles qu'ils avaient tenus dans **King Kong** et une nouvelle venue, Helen Mack, avait le premier rôle féminin... Le trio retourne à l'île de Skull à la recherche de joyaux que l'on y pensait cachés. Arrivés sur l'île, ils trouvent une version un peu plus petite de Kong, à la fourrure peu touffue, qu'ils arrachent aux sables mouvants. A partir de ce moment, la créature joueuse les prend en amitié et les aide tout au long du film, sacrifiant sa vie à la fin pour sauver Denham. Outre le bébé Kong, on voyait le Tricératops, dont les images avaient été reprises de **King Kong**, plus un serpent de mer, un ours des cavernes, et un dragon fantaisiste créé par Marcel Delgado.
King Kong faisait oublier les faiblesses de son scénario par la qualité de son style; ce n'était pas le cas pour **Le Fils de King Kong.** Ce dernier visait uniquement le rire, avec son baragouin de singe aux vagues accents anglais, et bien qu'il ait initialement attiré des foules de spectateurs, grâce au succès remporté par son prédécesseur, sa popularité ne dura pas longtemps.
Il y avait eu des dissensions considérables entre ses producteurs et O'Bie à propos du **Fils de King Kong**. Lui et son équipe avaient eu à peu près carte blanche pour **King Kong,** surtout parce que personne d'autre ne connaissait grand chose à leurs trucages, et le travail s'était déroulé en douceur. Mais au moment du tournage du **Fils de King Kong,** Cooper et Schoedsack connaissaient les détails du trucage et il y eut de nombreux et longs débats pour des questions simples, dont O'Bie sentait qu'il aurait pu se sortir tout seul. Plutôt que de multiplier les protestations, celui-ci passa à l'extrême opposé et se lava les mains de tout le pro-



LE FILS DE KING KONG : une créature joueuse.



jet, refusant d'aider le film par ses inventions. La situation se détériora au point qu'il ne passait que très rarement au studio, et Buzz Gibson finit tout seul les travaux d'animation. O'Bie pensa que cela était un peu déloyal de sa part, mais il n'en dit rien. Il demanda finalement que son nom ne figure plus au générique du film, mais Cooper refusa.

Drame et espoirs...

Ses problèmes personnels avaient été plus épineux encore durant le tournage. Hazel O'Brien avait été atteinte à la fois par la tuberculose et le cancer, et était presque tout le temps sous l'emprise de drogues calmantes. De plus, William, leur fils aîné, avait été atteint par la tuberculose à un œil, et la maladie avait gagné l'autre œil, l'aveuglant totalement. Les garçons continuaient à vivre avec leur mère, mais O'Bie venait fréquemment leur rendre visite et les emmenait faire des promenades variées, avec souvent pour but des matches de football, que William appréciait beaucoup malgré sa cécité.

Au début du mois d'octobre 1933, il fit visiter aux enfants les studios où l'on mettait la touche finale au **Fils de King Kong**. Quelques jours plus tard, le 7 octobre, dans une crise d'abattement morbide probablement dûe aux narcotiques, Hazel O'Brien tua ses deux garçons et retourna le revolver contre elle-même. William mourut sur le champ et Willis Junior succomba sur le chemin de l'hôpital. O'Bie fut immédiatement appelé et se rendit à la maison de Westwood Hills en compagnie de Carroll Shepphird. Il eut le cœur brisé à la nouvelle de la mort de ses enfants dont il ne comprit jamais la raison.

On emmena précipitamment Hazel O'Brien à l'hôpital de Santa Monica où elle fut soignée sur le champ. Apprenant qu'elle avait des chances de survivre, elle cria que c'était la dernière chose qu'elle désirait, et proclama plusieurs fois : « Il ne faut surtout pas blâmer mon mari. Tout est arrivé parce que je ne pouvais pas dormir et qu'il n'y avait personne à qui laisser les enfants. » Elle se mit à faire la grève de la faim malgré son état de faiblesse, refusant pendant plusieurs jours de se nourrir, jusqu'à ce que les médecins de l'hôpital aient recours à l'alimentation forcée. Par un coup du sort, sa blessure se cicatrisa en quelques semaines. Le coup, qui avait partiellement draîné son poumon tuberculeux, allongea en fait sa vie.

Le 24 novembre, les services du procureur général de Los Angeles inculpèrent Hazel O'Brien de meurtre. Son état de santé étant considéré comme trop critique pour qu'elle puisse supporter un procès dans l'immédiat, elle demeura sous surveillance à l'hôpital de cette ville. O'Bie ne se dérangea pas pour aller la voir.

Plusieurs mois plus tard, il commença à fréquenter une jeune femme de Santa Monica, Darlyne Prenett. Celle-ci qui avait changé son prénom de Dolly en Darlyne quelques années auparavant, alors qu'elle avait sa propre émission d'une demi-heure à la radio, travaillait à ce moment-là pour une filiale de la Société des crèmes glacées Bordon. Des amis communs les avaient présentés à la fin de 1933, mais ils ne commencèrent à se voir que vers le mois de mars.

O'Bie et Darlyne tombèrent amoureux et voulurent se marier, mais O'Bie ne put obtenir le divorce à cause de la condition toujours critique d'Hazel. Ce ne fut qu'en novembre 1934, plus d'un an après la mort des enfants, que les services du Procureur Général tentèrent de poursuivre Hazel en justice pour leur meurtre. Mais la chambre d'accusation refusa de donner suite à l'affaire, lorsque les médecins indiquèrent que son état de santé était toujours critique. Le procès fut ajourné au 7 janvier, mais il n'eut jamais lieu. Quelques jours après, Hazel O'Brien mourait, et avec elle une partie de la vie de O'Brien à laquelle il tentait depuis si longtemps de s'arracher.

Le jour suivant, le 17 novembre, il se maria avec Darlyne dans l'intimité. Ils passèrent quelques jours paisibles à Agua Caliente, au sein de l'agréable atmosphère mexicaine que O'Bie aimait tant, puis retournèrent à Los Angeles alors que les travaux préliminaires au tournage de la nouvelle superproduction de Cooper et Schoedsack, **Les Derniers jours de Pompéi**, avaient déjà commencé.

Bénéficiant de sa réorganisation réussie de la *R.K.O.* juste avant **King Kong,** Merian C. Cooper fut nommé Vice-Président intérimaire de la compagnie au moment où Selznick la quittait pour créer à la *M.G.M.* sa propre firme de production indépendante. Le contrat de Cooper stipulait qu'en tant que directeur de production à la *R.K.O.*, il percevait vingt pour cent des bénéfices nets de chaque film produit sous sa supervision.

En mai 1933, il abandonna cependant sa situation et partit faire le tour du monde avec l'actrice Dorothy Jordan, en une lune de miel qui dura près d'un an et les fit passer par Pompéi où il commença à s'intéresser à la possibilité de tournage d'un film centré sur la fatale éruption du Vésuve. Étant l'un des premiers avocats de la couleur, il pensait tourner le film avec le nouveau procédé Technicolor. A son retour à Hollywood, Cooper décida qu'il ne voulait plus assumer seul la responsabilité de l'ensemble des tournages de la *R.K.O.* et s'arrangea pour achever son contrat en produisant personnellement pour eux deux superproductions à grand spectacle. La première était une adaptation du roman d'aventures classique de H. Rider Haggard, **She,** et la deuxième, l'histoire originale de Cooper, (camouflé sous le nom d'emprunt de Bulwer-Lytton), **Les Derniers jours de Pompéi.**

Le récit de Cooper mettait en scène Marcus (Preston Foster), un pauvre forgeron qui, afin d'essayer de sauver la vie de sa femme et celle de son enfant renversés par un char, accepte de se battre dans l'arène. Il tue son adversaire et gagne l'argent qui constitue le prix, mais trop tard pour sauver sa famille. Se rendant compte que c'est sa pitoyable pauvreté qui a été la cause de cette tragédie, Marcus consacre sa vie à la quête de la richesse. Il adopte le fils d'un homme qu'il avait tué dans l'arène et devient commerçant. Pour son premier gros « coup » financier, il s'accorde avec Ponce Pilate (Basil Rathbone) afin de voler un troupeaux de chevaux... Devenu un des hommes les plus riches de Pompéi, Marcus prend la direction de l'arène et se charge de fournir des esclaves pour les combats. Parallèlement, son fils adoptif, Flavius (John Wood), aide secrètement les esclaves à s'échapper. Le jour de l'éruption du Vésuve, ce dernier est capturé en compagnie des esclaves en fuite et obligé de lutter dans l'arène en dépit des protestations de son père. Au

moment de l'éruption et au début du tremblement de terre, Marcus se repent et, abandonnant ses amis riches, aide les Pompéiens blessés à se mettre à l'abri sur son propre bateau, et ensuite donne sa vie pour empêcher les romains d'empêcher leur départ.

Bien que **Les Derniers jours de Pompéi** n'aient pas fait appel aux talents de O'Bie pour l'animation image par image, il comprenait quelques-unes de ses inventions les plus complexes. Les dons de Marcel Delgado étaient également négligés, mais il construisit quand même une reproduction grandeur nature d'un espadon géant. Jamais utilisé pour le film, le poisson fut accroché par la queue et O'Bie et son équipe posèrent tour à tour devant leur « prise ».

O'Bie était responsable du tournage de la fin du film, durant laquelle le Vésuve entre en éruption et les laves submergent Pompéi. La partie la plus importante de la scène était la destruction du temple de Jupiter par le tremblement de terre. Ceci demanda la combinaison de multiples prises, faites à des vitesses de défilement différentes, comprenant des décors à échelle réduite, des mattes, des peintures sur verre et des scènes réelles. Le Vésuve, comme la ville de Pompéi, furent peints sur des plaques de verre. On filma séparément la fumée et les flammes vomies par la bouche du volcan, de même que le premier plan du port où des bateaux brûlent et où les gens courent. Au centre de la perspective se trouvait le temple de Jupiter.

Ce dernier, réalisé conformément aux sources les plus sérieuses, était une réplique exacte de l'original, et avait été recréé par Gus White et son équipe sous la supervision de O'Bie. L'édifice tenait debout grâce à une quantité de fils de fer cachés qui devaient être relachés au moment du tremblement de terre. Des barres métalliques furent placées à l'intérieur des colonnes. Durant le séisme, elles devaient être progressivement retirées par en-dessous afin que les colonnes s'écroulent de façon réaliste. Il fallut vingt hommes pour mettre en œuvre tous les mécanismes.

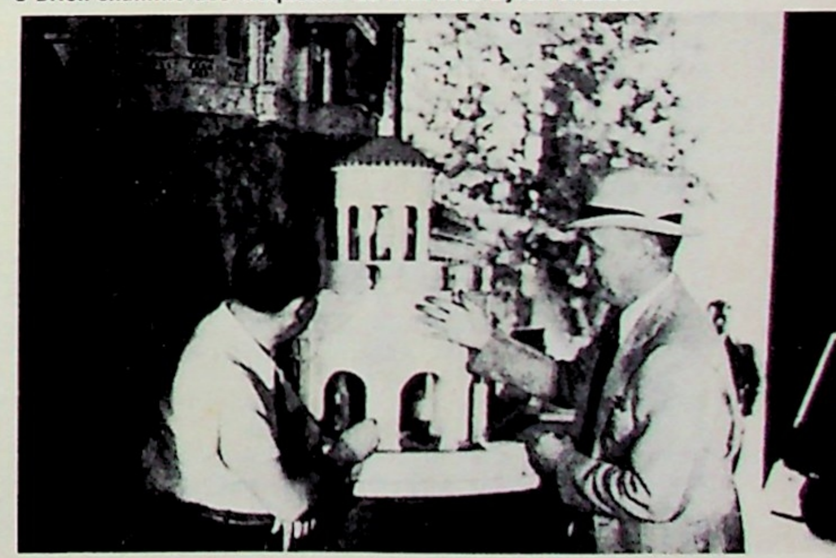
Cette scène compliquée devait être filmée simultanément par quatre caméras placées sous des angles différents, dont la vitesse normale de 24 images par seconde était accélérée afin de créer un effet de ralenti et de donner une impression de masse. La stabilité absolue des caméras était impérative. Celles-ci furent chevillées au sol afin de prévenir tout mouvement. On découvrit que



O'Brien posant avec sa « capture », un modèle construit par Marcel Delgado.



L'écroulement du temple de Jupiter.



O'Brien examine des maquettes du film avec Byron Crabbe.

même des pas normaux sur un plateau solidement charpenté produisaient suffisamment de vibrations pour mettre la prise en danger, aussi le plateau tout entier fut-il suspendu à des cordes afin d'éviter que des membres inutiles de l'équipe ne s'approchent de l'emplacement du décor à échelle réduite.

De nombreux essais furent faits pour toutes les parties de la scène, excepté pour la partie la plus importante : l'effondrement du temple lui-même. Cette scène devait absolument être réussie à la première prise. Une erreur de n'importe lequel des vingt techniciens aurait pu entraîner un désastre. Si quelque chose était allé de travers, de nombreuses semaines auraient été perdues dans la reconstruction du décor et le repositionnement des caméras, sans parler de la perte de plusieurs milliers de dollars.

Alors que se rapprochait le moment du tournage de la scène, Cooper et Schoedsack se mirent à venir de plus en plus souvent sur le plateau, anxieux et bien conscients de ce qui était en jeu. Finalement, le moment arriva. Les techniciens prirent position, les caméramen se mirent derrière leurs caméras, et O'Bie, dirigeant l'ensemble de l'opération, se plaça hors champ pour donner des instructions à l'équipe à l'aide d'un système de hauts-parleurs. Les caméras furent mises en route. Le Vésuve entra en éruption, la terre trembla, et le temple de Jupiter s'effondra — parfaitement.

Après la sortie des **Derniers jours de Pompéi**, O'Bie fit un rapide mais impressionnant travail sur **Dancing Pirate**, tourné par *Pioneer Pictures* par John Speaks, un des directeurs de production de Merian C. Cooper sur **Pompéi**. **Dancing Pirate**, comédie musicale contant les avanies d'un maître de danse de Boston ennivré par des pirates pour être embarqué contre sa volonté, fut salué comme le plus réussi des films utilisant le nouveau procédé Technicolor. Il était entièrement tourné en studio et Speaks engagea O'Bie pour la création d'une scène de nuit du vaisseau pirate à l'ancre dans le port de Boston. Pour obtenir les effets désirés, O'Bie utilisa trois peintures sur verre. Le bateau fut peint sur la dernière plaque qui fut montée de façon à pouvoir se balancer doucement. La plaque médiane portait une petite barque et était déplacée, à l'aide d'un treuil, dans la direction du bateau. De l'eau véritable était projetée sur la première plaque afin de représenter les vagues. La scène qui en résulta fut si réaliste et si belle que, lors de la projection privée organisée pour eux, tous les directeurs du studio applaudirent lorsqu'elle se déroula sur l'écran.

Un projet avorté : WAR EAGLES

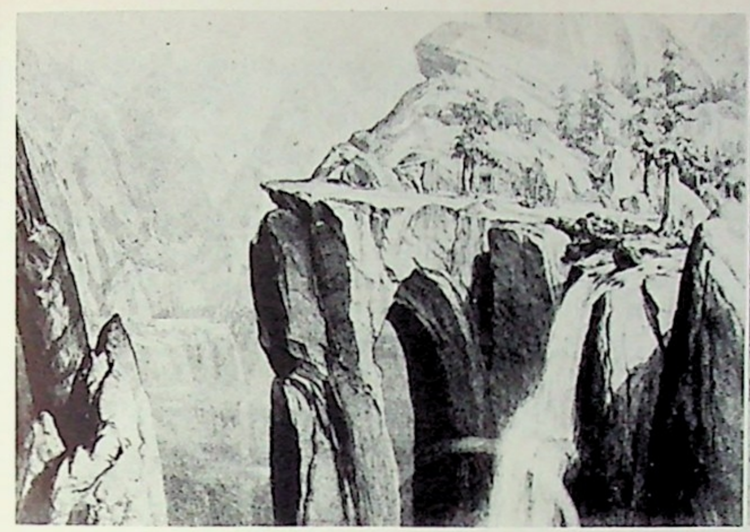
Au début de 1938, après une absence de deux ans, Willis O'Brien revint au cinéma et à sa spécialité, l'animation image par image. Comme pour ses trois précédents tournages importants, il travailla avec son équipe pour Merian C. Cooper, qui avait déplacé l'année précédente sa base d'opérations des studios de la *R.K.O.* et ceux de la *Metro-Goldwyn-Mayer*.

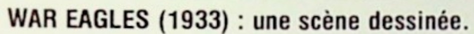
War Eagles était une histoire originale de Cooper, dont on pensait qu'elle devait être encore plus spectaculaire que **King Kong** si extraordinairement réussi cinq ans auparavant. Après que O'Bie eût recherché les idées des effets spéciaux, un découpage fut effectué à la fin de 1938 d'après une série de trois cents de ses esquisses.

War Eagles racontait les aventures d'un professeur d'histoire, Hiram P. Cobb, et d'un pilote acrobatique, Jimmy Mathews. Cobb, un expert de l'histoire des anciens Vikings, est persuadé que ces aventuriers nordiques avaient émigré vers la « tache blanche » (région inexplorée du Pôle Nord). Ne pouvant intéresser une société scientifique au financement d'une expédition dans cet endroit, il achète un vieux biplan et engage Jimmy comme pilote. Au-dessus de l'Arctique, leur avion entre en collision avec une immense masse blanche et tombe en pleine « tache blanche ». A leur grande surprise, ils découvrent que le climat y est tempéré. La longue et fastidieuse escalade d'une falaise abrupte les mène sur un plateau et dans un village habité par les Vikings, demeurés à l'écart de siècles d'évolution. Jimmy se fait des amis et finit par tomber amoureux d'une princesse viking nommée Naru. Les deux « barbares », comme on les nomme, deviennent également les amis du chef, Atok. Ils ont la surprise de découvrir que le principal moyen de transport des Vikings est constitué par d'énormes aigles préhistoriques de quatre à cinq mètres de long. Ces créatures, capturées et apprivoisées par les Vikings, sont montées comme des chevaux à l'aide de selles spéciales placées sur leurs cous. Jimmy réussit à capturer le grand aigle blanc qui a causé la perte de leur avion. L'aigle s'envole, mais Jimmy tient bon, grimpe le long de la corde et chevauche l'aigle géant jusqu'à ce qu'il se soumette.

Régulièrement, les Vikings devaient s'envoler vers la Vallée des Anciens dont le sol fertile leur permet de reconstituer leurs provisions. La Vallée des Anciens est habitée par de féroces bêtes préhistoriques, et les Vikings s'efforcent d'être calmes et prudents afin d'éviter d'attirer leur attention. Lors de la première visite de Jimmy en cet endroit, leur groupe est repéré par un énorme, mais inoffensif, brontosaure qui est cependant remarqué par plusieurs féroces allosaures. L'un d'entre eux se jette sur le brontosaure pendant qu'un autre attaque les Vikings qui ne s'y attendaient pas. Les carnivores géants tuent plusieurs d'entre eux ainsi que quelques-uns des aigles qui sont attachés et ne peuvent s'échapper. Jimmy et plusieurs hommes enfourchent les volatiles et commencent une attaque aérienne des allosaures, à l'aide des serres des aigles et de leurs propres flèches et lances. Finalement, les Vikings survivants regagnent le plateau. Peu après, Jimmy parvient à réparer sa radio, endommagée durant l'accident survenu à l'avion, et ils apprennent ainsi que les États-Unis viennent d'entrer en guerre contre une puissance dont le nom n'est pas précisé, mais visiblement teutonique, disposant d'une arme susceptible d'arrêter tout courant électrique et à l'aide de laquelle elle réduit les États-Unis à l'impuissance. Les Vikings se rallient aux deux Américains, volent vers les États-Unis où ils engagent au-dessus de la ville de New York une terrible bataille, au cours de laquelle ils défont l'armada aérienne ennemie.

On écrivit trois versions du scénario, toutes assez semblables, si ce n'est que les aventures dans la Vallée des Anciens étaient plus développées chaque fois. Dans la dernière version, les aigles de guerre et leurs cavaliers devaient engager un combat aérien contre des ptérodactyles géants et d'autres créatures — des tricératops, par exemple — étaient ajoutées. Dans une autre scène, Jimmy et Naru, s'enfuyaient en courant devant un allosaure et ne trouvaient un refuge temporaire dans une caverne que pour se retrouver pourchassés par d'autres





WAR EAGLES (1933) : une scène dessinée.



Des essais pour la séquence où des Vikings portés par des aigles attaquent un Allosaure.

animaux préhistoriques et des êtres mi-hommes mi-bêtes vivant à l'intérieur.
Un travail considérable fut effectué avant le tournage de **War Eagles.** Marcel Delgado confectionna avec son habileté coutumière des modèles réduits de plusieurs aigles et allosaures, et au début de 1939 fut tournée une bobine d'essai d'animation les utilisant, d'une longueur de 150 mètres. Elle comprenait des scènes de la Vallée des Anciens, et l'attaque de représailles contre les allosaures durant laquelle les vikings qui les chevauchent font plusieurs passes sur les animaux, puis descendent pour leur donner le coup de grâce. L'animation était encore plus soignée que d'ordinaire, car les aigles de guerre devaient être manipulés par des fils de fer invisibles, mais robustes.
En septembre 1939, Hitler et ses troupes envahirent la Pologne, entraînant le début de la deuxième guerre mondiale et la fin de **War Eagles**. Merian C. Cooper se réengagea dans l'armée aérienne et **War Eagles** fut mis au rancart. Cooper passa la totalité de la guerre dans le service actif et **War Eagles,** dont le sujet tournait autour de la guerre, fut, ensuite, pitoyablement dépassé.
Le projet suivant de O'Bie n'eut pas non plus de succès. Au début de 1941 commença le travail préparatoire au tournage de **Gwangi,** l'histoire et le scénario étaient dus à Harold Lamb, et la direction de la production à John Speaks pour le compte de la *R.K.O.*

L'action de **Gwangi** devait se dérouler dans une région écartée du Grand Canyon du Colorado où l'on découvre un troupeau de très petits chevaux de seulement soixante centimètres de haut. Un groupe de cow-boys, héros d'un spectacle de rodéo ambulant, essaye de capturer une de ces petites créatures pour la montrer au public. Les hommes pourchassent les chevaux jusque dans une vallée cachée où ils tombent sur de nombreux reptiles préhistoriques. Ils rencontrent un ptérodactyle qui s'empare de l'un d'eux, et en allant au secours de leur camarade, ils attirent l'attention du légendaire Gwangi, un immense tyrannosaure qu'ils font tomber dans une fosse; mais il ne parviennent pas à l'y garder. Ils essayent de prendre

Les modèles du Tyrannosaure créés par Marcel Delgado en 1941.





Les scènes dessinées par O'Brien pour une séquence de GWANGI...

la bête féroce au lasso, mais en sont empêchés par l'arrivée d'un tricératops. Gwangi bat le reptile cuirassé, puis est pris dans un glissement de terrain au moment où il essayait de s'attaquer aux cavaliers. Ceux-ci enchaînent alors l'animal sur un chariot et le ramènent dans l'enceinte du cirque. Mais, au cours du déroulement du spectacle, un lion s'échappe et attaque le tyrannosaure qui arrive à se libérer et dévaste la ville, pour être finalement vaincu par un camion.

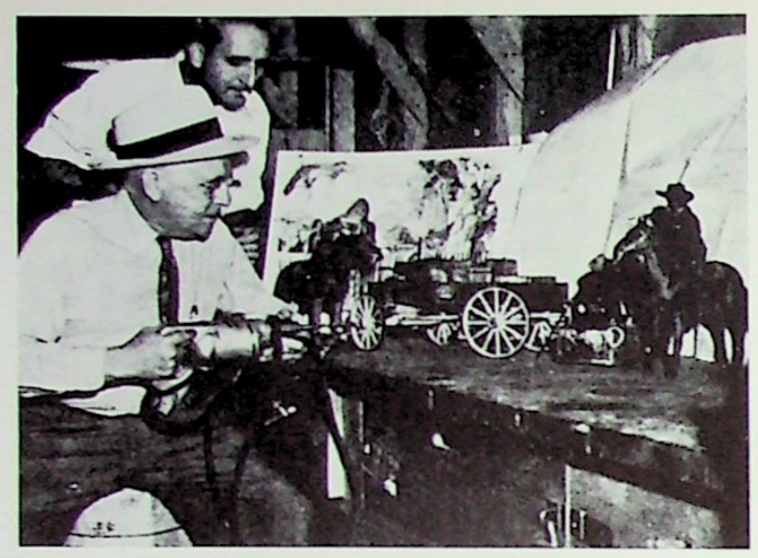
Le travail préparatoire au tournage commença dans les vieux studios *Pathé* de Culver City, où, une fois de plus, O'Bie développa de nombreuses idées, et fit des centaines d'esquisses et quelques peintures à l'huile. Pendant ce temps, Marcel Delgado conçut et modela l'armature du tyrannosaure. Pourtant, comme le précédent projet de O'Bie, **Gwangi** ne dépassa jamais le stade de la conception, cette fois à cause d'un bouleversement dans les instances dirigeantes du studio(*).

(*) Plusieurs années après, le producteur Charles H. Schneer acheta à la *R.K.O.* les droits de l'histoire et en commença le tournage au milieu de 1967, en l'intitulant **The Valley Time Forgot**. Les effets spéciaux furent réalisés par Ray Harryhausen, le « protégé » de O'Brien, et bien que plusieurs séquences conçues par O'Brien aient été utilisées, il ne fut pas crédité au générique. Cette production en couleurs fut distribuée en 1969 par *Warner Brothers* sous le titre de **La Vallée de Gwangi**.



... qui sera réalisé en 1968 par Jim O'Connolly.

Willis et Darlyne O'Brien emménagèrent à Chicago en mai 1942, et O'Bie y travailla jusqu'à novembre de l'année suivante à produire des films aux studios Wilding, d'Argyle Street pour le compte de l'effort de guerre de la marine américaine.
Quand les O'Brien retournèrent à Hollywood, des temps difficiles commencèrent. Personne ne semblait être intéressé par le genre de travail que O'Bie offrait. Sa situation devint si critique qu'il se trouva obligé pour des raisons pécuniaires de faire une peinture sur verre durant une grève des employés du studio et de la passer en cachette des piquets de grève postés à la porte principale de la *R.K.O.* pour parvenir sur le plateau du tournage.



O'Brien et George Loffren travaillent sur des modèles réduits pour **MIGHTY JOE YOUNG (1949).**



MIGHTY JOE YOUNG.

Peu après la guerre, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack reformèrent leur équipe et, en compagnie du réalisateur John Ford, ébauchèrent des préliminaires au film **Mr Joseph Young of Africa** pour *Argosy Pictures*, une compagnie créée par le trio en 1937.

Mr Joseph of Africa était l'histoire d'un gorille de trois mètres de haut, appelé Joe, dressé par une jeune fille, Jill Young (Terry Moore). Max O'Hara, (Robert Armstrong) un agent théâtral doté du génie de la publicité, organise une expédition de cowboys dirigée par Greg Johnson (Ben Johnson) dans le but de capturer des animaux sauvages en Afrique pour le Golden Safari, un night-club au climat « africain ». Rencontrant Joe, O'Hara convainc Jille d'emmener son animal à Hollywood afin de le présenter comme attraction au club. Mais Joe est excité et humilié par les clients, et alors qu'il est exaspéré et acculé à une folie destructive, les autorités décident qu'il doit être mis à mort. O'Hara et Jim parviennent à le libérer et le conduisent en camion vers un navire qui les conduira sains et saufs en Afrique. Mais ils passent en chemin devant un orphelinat en flammes. Ils s'arrêtent pour porter secours et Joe se rachète en risquant sa vie pour sauver un petit enfant bloqué sur le toit du bâtiment en feu.

Peu avant sa sortie, le film fut rebaptisé **The great Joe Young**, et finalement **Mighty Joe Young**.

Comme pour les autres productions de Schoedsack et Cooper, Willis O'Brien et son équipe furent engagés pour le difficile travail des effets spéciaux, et une fois de plus, il y eut désaccord entre les producteurs et les techniciens. Pour la scène du night-club, O'Bie voulait un autre gorille au sous-sol, lequel devait échapper à la surveillance de ses gardiens et monter sur la scène où Jill Young joue. Ses cris auraient été entendus par Joe qui serait alors sorti de sa cage et aurait engagé un combat féroce avec l'autre gorille. Mais Cooper n'aima pas cette idée, t la modifia de telle sorte que c'était Joe qui était saoûlé par trois ivrognes et, pris de folie furieuse, détruisait le night-club tout entier.

Pendant ce temps, Delgado avait sa propre part de problèmes. La production lui demandait six mannequins de Joe, dont quatre de 45 centimètres de haut et les deux derniers, pour les plans éloignés, hauts de 25 et 12,5 centimètres. Delgado construisit un des mannequins de Joe et le montra aux directeurs de production du studio pour obtenir leur accord. Lorsqu'ils commencèrent à faire des objections quant à la taille des pieds et à leur manque de solidité apparente, il fut évident pour lui qu'ils connaissaient bien peu de choses de l'anatomie des anthropoïdes. Son deuxième essai fut encore rejeté, pour les même raisons. Finalement, après le quatrième remodelage de la figurine, Delgado la présenta aux directeurs en leur disant que s'ils n'étaient pas d'accord, ils n'auraient qu'à chercher quelqu'un d'autre pour faire le travail.

O'Bie avait conçu les armatures pour **King Kong** et **Le Fils de King Kong,** mais ce fut Delgado lui-même qui les fit pour **Mighty Joe Young**. Chaque figurine, qui comprenait environ 150 pièces mobiles (60 pour les mains à elles seules), fut faite de dural laminé à la machine, et elles coûtèrent près de 1 200 dollars chacune.

La fourrure de Kong avait été faite de peaux de lapin, qui avait trop tendance à s'écraser lorsqu'on la manipulait, ce qui causait lors de certaines scènes des ondulations non désirées. Pour **Mighty Joe Young,** le taxidermiste George Lofgren utilisa des dépouilles d'agneaux mort-nés. Cette fourrure résistait à la manipulation et, grâce à la

minuscule taille de ses poils, semblait très réaliste, agrandie sur l'écran. Les dents de Joe furent émaillées de métal et on lui donna les yeux d'une poupée. Curieusement, Delgado fit un travail tellement détaillé sur la plus petite des six figurines, que ce fut celle-ci qui fut utilisée pour la plupart des gros plans.

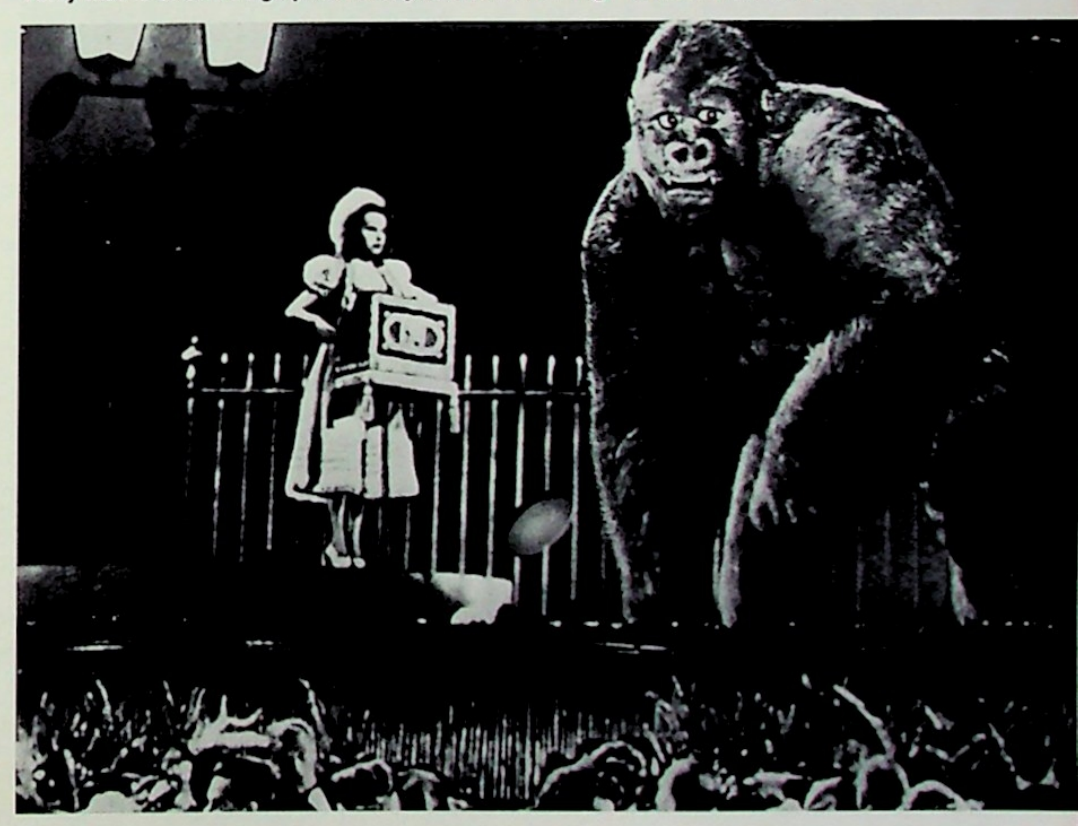
Delgado façonna également pour la scène d'apocalypse du night-club des modèles réduits de lions et même de quelques humains. Il fut également nécessaire de confectionner quatre chevaux miniatures pour les combiner sur la pellicule avec des chevaux grandeur nature lors des scènes africaines au cours desquelles Joe est pris au lasso par les cowboys. O'Bie engagea un sculpteur qui travaillait depuis longtemps au studio et lui fit faire un cheval en argile d'après lequel Delgado pourrait travailler. Pendant ce temps, Delgado continuait à faire les autres figurines du film. Lorsqu'il eut terminé, deux mois plus tard le sculpteur n'avait toujours pas achevé le cheval. Delgado conçut alors l'armature lui-même et construisit tout seul les modèles. O'Bie en fut enthousiasmé.

Durant la période qui s'étendit entre 1933 et la deuxième guerre mondiale, les syndicats de l'industrie cinématographique avaient largement augmenté leur emprise sur celle-ci, et l'une des conséquences fut que O'Bie se trouva obligé de garder une équipe d'environ vingt-cinq personnes pour faire un travail qui avait été effectué plus aisément et de façon plus efficace par six hommes, lors du tournage de **King Kong**. L'importance de l'équipe entrava également le travail de Delgado car, chaque fois que ses collaborateurs voulaient quitter le travail avant l'heure, un bras ou une jambe de l'une des figurines importantes se cassait opportunément, ce qui nécessitait un arrêt du tournage aux fins de réparation.

A cause de la complexité des effets spéciaux de **Mighty Joe Young**, O'Bie fut constamment occupé à inventer des façons d'obtenir les effets particuliers désirés pour chaque scène. En conséquence, il n'eut pas beaucoup de temps pour travailler lui-même sur l'animation à proprement parler. Comme directeur de l'animation, il choisit un jeune homme nommé Ray Harryhausen. Grand admirateur de l'œuvre de O'Bie, ce dernier avait commencé à faire de l'animation image par image avec ses propres modèles réduits alors qu'il était encore au lycée. C'est au cours des travaux de préparation du tournage de **War Eagles** que Harryhausen demanda à la *M.G.M.* la permission de rendre visite à O'Bie. Celui-ci accepta de voir le jeune homme, le mit rapidement à son aise et, pendant leur entretien, fit quelques critiques pratiques et constructives sur les modèles réduits que Harryhausen avait apportés. Entre **War Eagles** et **Mighty Joe Young**, Harryhausen avait tourné quelques courts métrages d'animation destinés à une exploitation non commerciale, à des fins éducatives et venait d'abandonner un projet trop ambitieux qui aurait nécessité une année de tournage —, relatant l'histoire de la création de la Terre et de l'Age des reptiles. Au fil des ans, Harryhausen avait montré à O'Brien d'excellents échantillons d'animation et quand vint le moment de choisir un assistant, celui-ci fit en sorte qu'il obtienne le poste.

Depuis la scène qui montre Joe, ivre, dans les sous-sols jusqu'au retour de celui-ci dans la jungle, Harryhausen réalisa environ quatre-vingts pour cent de l'animation de **Mighty Joe Young**. Pete Peterson, un autre protégé de O'Bie, réalisa la plupart des scènes restantes. Peterson, victime de plusieurs scléroses, était limité dans ses possibilités de travail, mais l'application diligente qu'il apportait à l'animation donna d'excellentes images, et notamment cet amusant passage où nous voyons Joe à l'arrière du

Terry Moore et son singe préféré se produisent à un night-club de New York.



MONSIEUR JOE



On a trop souvent tendance à juger un film en fonction des œuvres antérieures du même réalisateur. Et lorsque ce réalisateur se nomme Ernest B. Schoedsack et qu'il a inscrit un **King Kong** à son tableau de chasse, il est évidemment bien difficile de s'extasier sur **Son of Kong** ou **Mighty Joe Young**. Aussi arriva-t-il ce qui devait arriver : les deux films précités ont été raillés, voire méprisés, en tant que descendants dégénérés d'un illustre monarque.

Les critiques se sont particulièrement acharnés sur **Mighty Joe Young** (1949) présenté en France dès 1950 alors que **Le fils de King Kong** devait longtemps encore nous demeurer inconnu. Dernier de la trilogie donnant la vedette à un singe géant, produit par John Ford et Merian Cooper, **Monsieur Joe**, n'eut pas l'heur de plaire aux têtes pensantes des magazines de l'hexagone. Tous les prétextes furent évoqués pour l'amoindrir :

— la Belle et la Bête sont ici comme frère et sœur puisqu'elles ont grandi ensemble. Donc, absence totale de symbolisme sexuel;

— Joe n'a pas la taille du roi Kong; c'est un speciinen plus grand que la moyenne, mais ce n'est pas un géant préhistorique;

— comble d'impudence, il est docile, gentil, bon samaritain même, puisqu'il a l'outrecuidance de sauver la vie de quelques malheureux orphelins cernés par les flammes, comme dans un mélodrame de début de siècle.

En fait, ce film n'a eu que le tort d'arriver trop tard. Si Monsieur Joe était né avant Kong, parions que ses qualités auraient été unanimement reconnues.

Car enfin, voilà une merveilleuse histoire parsemée de péripéties assez bien agencées pour satisfaire l'amateur d'aventures pittoresques sur fond d'exotisme, et, ce qui ne gâte rien, les séquences spectaculaires que les admirateurs de Schoedsack sont en droit d'exiger sont en nombre au rendez-vous.

C'est d'abord l'entrée en scène de Joe, dans la jungle africaine où il attaque un campement, libérant des fauves capturés, affrontant des cow-boys qui le prennent au lasso, ne parvenant à l'immobiliser qu'après une lutte furieuse, grâce à l'arrivée de la jeune fille qui le calme d'un mot.

C'est ensuite, vers le milieu du film, la crise de folie furieuse du gorille que des plaisantins ont énivré : exhibé dans un night-club où il vainc, à la traction à la corde, les dix hommes les plus forts du monde, Joe, ivre, brise sa cage, démolit le luxueux établissement, et parmi la foule en panique, livre une bataille titanesque à une dizaine de lions dont il a détruit le mur de verre qui les séparait du public, en un véritable tourbillon de furie animale déchaînée.

C'est enfin l'incendie de l'orphelinat dont le gorille escalade la façade, arrachant plusieurs enfants aux flammes, le tout se terminant par la chute de l'arbre sur lequel le sauveteur s'était réfugié.

Tout est donc bien qui finit bien puisque Joe retrouve finalement son Afrique natale, et tant pis pour ceux qui demeurent hermétiques aux happy-end ou hostiles aux contes merveilleux.

Car **Mighty Joe Young** n'est rien d'autre que la transposition en images des contes d'autrefois, où le personnage central connaissait mille tourments avant de rencontrer le bonheur, sous quelque forme que ce soit.

Mighty Joe Young est le fruit d'une valeureuse équipe, celle de **King Kong** évidemment, de Schoedsack à Ruth Rose et de Willis O'Brien à Marcel Delgado, sans oublier l'acteur-fétiche Robert Armstrong. Aucun n'a démérité; les effets spéciaux du grand O'Brien, assisté de Ray Harryhausen, sont convaincants. Le travail sur les modèles réduits animés image par image, l'intégration du singe parmi les personnages réels, tout est parfaitement au point.

Notre seul regret, à propos de **Mighty Joe Young** est purement sentimental : c'est qu'il ait été le cadeau d'adieu d'Ernest B. Schoedsack, à qui le film exotique et le film fantastique doivent ses meilleures heures, de **Rango** aux **Quatre Plumes blanches** et de **King Kong** à **Mighty Joe Young**.

Pierre Gires

camion. O'Bie n'eut le temps d'animer lui-même que très peu de scènes, parmi lesquelles plusieurs prises de la destruction du night-club et deux ou trois de celles durant lesquelles Joe est capturé au lasso par les cowboys.
La destruction du night-club comprenait plusieurs des effets spéciaux les plus complexes du film, avec à la fois des décors à échelle réduite et des décors grandeur nature, ainsi qu'un montage complexe qui mêlait des plans du singe, en animation, avec des images de lions, tant véritables qu'animés. Afin de tourner une scène dans laquelle Joe prend un lion par la queue et le projette à travers la piste de danse, une copie conforme du décor du night-club, dont le sol était incliné à vingt degrés, fut construite dans le « Monde de la jungle » de Billy Ritchards, qui se trouvait non loin de là, à Thousand Oaks. Après le tournage du départ précipité des clients du club, le studio fut photographié en détail et reproduit scrupuleusement sur le décor du « Monde de la jungle ». On prit grand soin de vérifier que les tables renversées, les châles sur le dos des chaises, et même les verres et les cendriers étaient bien placés aux mêmes endroits. La scène de Joe lançant le lion fut tournée à échelle réduite, mais, pour obtenir le plan du lion véritable atteignant le sol et venant fracasser les meubles, on construisit une glissière qui menait à un balancier, lequel devait projeter le lion sur le sol incliné. Quand tout fut prêt, le lion fut placé sur la glissière, mais il refusa d'avancer au-delà du centre de gravité du mécanisme. Le dompteur d'animaux sauvages Mel Koontz qui avait doublé presque tous les acteurs d'Hollywood pour des scènes avec des animaux, sortit en rampant pour forcer la bête à avancer. Brusquement, le balancier se déclencha et Koontz et le lion furent éjectés ensemble de la glissière, s'écrasant sur les meubles soigneusement placés sur leur chemin. Il fallut des heures pour réparer le décor avant que l'on puisse tourner à nouveau la scène.
Le passage le plus délicat du film était celui dans lequel Joe, tenant en équilibre Jill Young et son piano sur une plateforme, se promenait autour de la scène du night-club



Willis O'Brien et son Oscar de 1950 pour MIGHTY JOE YOUNG.

pendant qu'elle jouait « Beautiful dreamer ». La scène demandait des mouvements soigneusement synchronisés des sujets animés et des acteurs, et des douzaines d'essais furent nécessaires avant que l'on obtienne l'effet voulu.
Pour la fin du film, qui se déroule à l'orphelinat, un modèle réduit en plâtre, d'environ un mètre cinquante de haut, fut enflammé et filmé au ralenti afin d'accentuer l'impression de volume. On employa un vibrateur électrique caché à la base pour faciliter la désintégration, un peu comme pour l'effondrement du temple de Jupiter dans **Les Derniers Jours de Pompéi**. Les scènes animées et les scènes réelles furent par la suite assemblées au moyen d'un matte.
Les effets spéciaux de **Mighty Joe Young** furent achevés en quatorze mois, et seulement ensuite mixés avec les scènes réelles dirigées par Ernest B. Schoedsack, sa seule tentative de mise en scène depuis la deuxième guerre mondiale — durant laquelle il eut les yeux gravement endommagés, son masque étant tombé alors qu'il procédait, en haute altitude, à des essais d'équipement photographique pour l'armée de l'air.
Peu après la sortie de **Mighty Joe Young**, en 1949, Merian C. Cooper et Sol Lesser annoncèrent qu'ils allaient en tourner une suite, **Joe meets Tarzan**, avec Lex Barker. On engagea Leland Laurence pour développer le scénario du film, mais il ne dépassa jamais ce stade; probablement parce que les producteurs réalisèrent vite que **Mighty Joe Young** allait être un échec financier. Ses rentrées furent supérieures à la moyenne pour un film de sa catégorie, mais l'énorme coût de son tournage, gonflé par les syndicats, le mit à un tel niveau que, même en saturant presque complètement la marché, il n'aurait jamais pu rembourser les 1,8 millions de dollars investis.

Une récompense depuis longtemps méritée...

En 1950, Willis O'Brien accepta avec fierté l'Oscar des meilleurs effets spéciaux de l'Academy of Motion Picture Arts and Science pour son travail dans **Mighty Joe Young**.
Avant même la cérémonie de remise des Oscars, O'Bie était déjà à l'œuvre sur un nouveau projet, **Valley of the Mist**, pour le compte de Jesse L. Lasky. Le film devait partir d'une histoire originale écrite en 1944 par Willis et Darlyne O'Brien, « Emilio et Guloso », qu'ils approfondirent par la suite et rebaptisèrent « El Toro Estrella ».

Dans la première version, Emilio, un garçon de douze ans qui vit avec sa famille dans les collines du Mexique, reçoit en cadeau un taurillon qu'il appelle Guloso et élève comme un animal familier. Emilio se lie d'amitié avec des Indiens et se rend souvent dans leur village, monté sur Guloso; il entend parler d'un lézard géant qui hante la contrée. Un jour, Senor Garzon, un marchand de taureaux qui pourvoit les arènes, apprend l'existence de Guloso et convainc le père d'Emilio de le lui vendre. Le cœur brisé, ce dernier arrache à Garzon, sceptique, la promesse d'échanger, s'il parvient à le capturer, le lézard géant contre Guloso et mille pesos. Il sollicite l'aide de ses amis

indiens, et, utilisant le bétail comme appât, ils attirent le lézard dans un piège. Sur le chemin de la ville où la corrida doit se tenir, le lézard s'échappe et s'introduit dans l'arène à travers le toril. Plusieurs taureaux sont tués par le sauvage animal avant que Emilio ne libère Guloso. Celui-ci parvient à tuer le lézard, mais est mortellement blessé lui-même et meurt dans les bras d'Emilio. Dans la deuxième version, le taureau fut rebaptisé Star, et les parties d'animation de l'histoire furent beaucoup développées. Pour aider Emilio, les Indiens le conduisent dans les montagnes à une large faille qui descend vers une vallée brumeuse habitée par des animaux préhistoriques. Les membres de l'expédition sont attaqués par une horde de ptérodactyles et assistent à une bataille à mort entre deux allosaures et un tricératops, avant de parvenir à prendre au piège un allosaure qu'ils ramènent en ville juste avant le début de la corrida. Emilio se rend dans la loge de Garzon, mais le riche marchand, ne voulant pas que l'on sache qu'il connaît le petit garçon pauvre, le renvoie. Les Indiens libèrent l'allosaure qui s'introduit dans l'arène et tue deux taureaux avant d'affronter Star. Les deux animaux sortent de l'arène en combattant à travers les étables des taureaux, et finissent leur terrible bataille dans les rues de la ville. Star tue l'allosaure, et Emilio et son animal victorieux rentrent à la maison.

Lasky et son fils William, firent des préparatifs importants pour le tournage de **Valley of the Mist**. Lasky, qui avait été l'un des fondateurs et le premier vice-président de *Paramount Pictures*, conclut un accord avec cette compagnie pour qu'elle distribue le film. On conçut le projet de tourner en Technicolor au Mexique et dans le Yucatan, où une grande partie de la distribution, y compris le rôle vedette de Emilio, devait être recrutée parmi la population locale. O'Brien devait coordonner les effets spéciaux, et, comme pour **Mighty Joe Young**, Ray Harryhausen devait faire une grande partie de l'animation proprement dite.

On engagea Richard Landau pour écrire le scénario, mais au bout d'un an à peu près, Lasky n'avait toujours pas réussi à trouver les fonds nécessaires au financement du tournage. En avril 1950, l'option pour **Valley of the Mist** fut vendue à Edward et William Nassour qui engagèrent également O'Bie pour le travail technique. Le titre devint **Ring around Saturn**, le scénario fut réécrit par Paul Rader, et le tournage fut prévu pour un budget de un million de dollars. Mais les frères Nassour avaient apparemment d'autres idées sur le sujet et décidèrent d'abandonner le projet quelques temps après(*).

Un remake en Cinérama de KING KONG

En 1950, alors que O'Bie travaillait encore pour les frères Nassour, Merian C. Cooper pensa adapter à l'écran **Food of the Gods**, d'après le roman de H.G. Wells où une substance fait grandir dans des proportions monstrueuses toutes les créatures qui l'ingèrent. D'après le récit, des poulets, des guêpes, des rats et même des humains s'en nourissent. O'Bie devait à nouveau être chargé de la technique. Cooper développa de nombreuses idées et les artistes du studio firent beaucoup d'illustrations pour les scènes d'animation, mais l'idée fut finalement abandonnée à cause des difficultés que présentait le scénario.

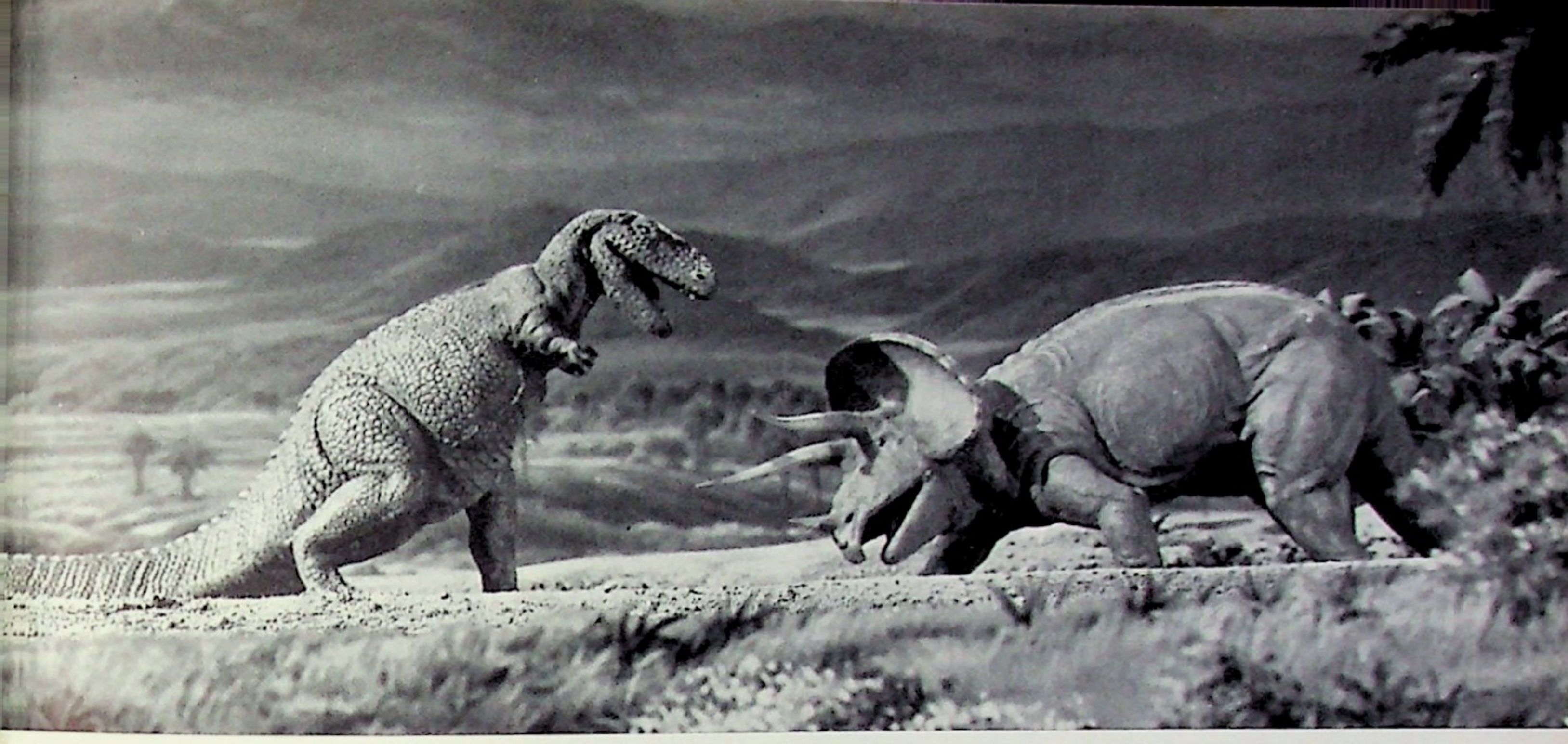
En 1952, O'Bie fut à nouveau engagé par Cooper pour **This is Cinerama**, le premier long métrage utilisant le nouveau procédé de l'écran ultra large. O'Bie n'eut pas grand chose à faire au cours du tournage proprement dit, mais Cooper l'avait engagé pour étudier la possibilité de faire un *remake* en Cinerama de **King Kong**. Le projet était bien avancé mais le technicien chargé de concevoir les moteurs extrêmement omplexes devant servir à la prise de vue image par image avec trois caméras mourut soudainement d'une crise cardiaque, et le contretemps qui s'ensuivit fut tel que le projet dut être abandonné. Ce ne fut que près de dix ans plus tard, en 1962, que l'on réalisa les premiers films de fiction en Cinerama.

* En 1956, les *King Brothers* sortirent un film appelé **The Brave Bull** dans lequel il n'y avait pas de dinosaures, mais dont l'intrigue ressemblait tellement à celle de « Emilio et Guloso » que les Nassour intentèrent un procès en plagiat et demandèrent 750 000 dollars de dommages-intérêts. Pour compliquer encore la question, **The Brave Bull** reçut l'Oscar du meilleur scénario original avant que l'on découvre que personne, hormis les producteurs, n'avait jamais entendu parler de son auteur, Robert Rich. Les explications peu convaincantes des *King Brothers* poussèrent de nombreuses personnes à deviner avec raison que Rich était le pseudonyme de Dalton Trumbo, l'un des nombreux écrivains que l'on avait mis sur la liste noire pour de prétendues sympathies communistes. Finalement, l'Oscar fut attribué simplement à la *King Brothers Production*, et l'action en plagiat fut réglée à l'amiable en avril 1957.

A peu près au même moment, O'Bie conçut plusieurs nouvelles idées de spectacles, dont aucune ne fut jamais réalisée. Il prépara pour la télévision une série de petites histoires appelées « The Westernettes », dans lesquelles les enfants devaient tenir les principaux rôles et qui auraient utilisé des immeubles à échelle réduite et des poneys des Shetland. Une des aventures concernait une fillette kidnappée et cachée dans une caverne souterraine, puis sauvée des attaques d'un lézard de neuf mètres de long par ses amis qui arrivent à la faire sortir avec des cordes. O'Bie ne se contente pas d'écrire les histoires, il fit une série de dessins détaillés pour le découpage, mais n'arriva pas à intéresser un producteur. Il eut également l'idée de présenter des spectacles télévisés éducatifs d'une demi-heure sur de grandes personnalités du monde des sports, et de monter, à l'aide du ralenti et d'autres trucages, les caractéristiques qui les faisaient exceller. Il conçut même le projet d'adapter pour l'utilisation dans des machines automatiques des films d'entraînement, au ralenti, sur le golf, de façon à fournir aux golfeurs avant d'aller jouer des conseils de dernière minute sur le style.

O'Bie imagina également deux sortes de parcs d'attractions pour les enfants. Dans l'un, les enfants entraient dans une tente pourvue d'un grand écran, et s'asseyaient sur des chevaux mécaniques. Le héros, cowboy, faisait prêter serment aux enfants qui devenaient ses adjoints, et, montant leurs chevaux mécaniques, ils poursuivaient le bandit avec le shérif qu'ils assistaient lors de l'arrestation. Plus tard, apprenant que Walt Disney projetait la création du parc d'attraction de Disneyland, O'Bie prépara une série d'esquisses et de plans pour un film d'un voyage vers la lune, qui aurait été projeté dans un immense simulacre de vaisseau spatial habité. Il prévoyait l'utilisation d'un écran de Cinerama et, pour corser le tout, O'Bie ajoute une touche de fantaisie en faisant attaquer le vaisseau après que celui-ci ait aluni par un énorme monstre qu'il baptisa lunosaure. Mais Disney avait déjà en projet une idée toute semblable, aussi la proposition d'O'Bie fut-elle rejetée.

En 1955, O'Bie écrivit une histoire intitulée



LE MONDE DES ANIMAUX, première collaboration avec Irwin Allen.

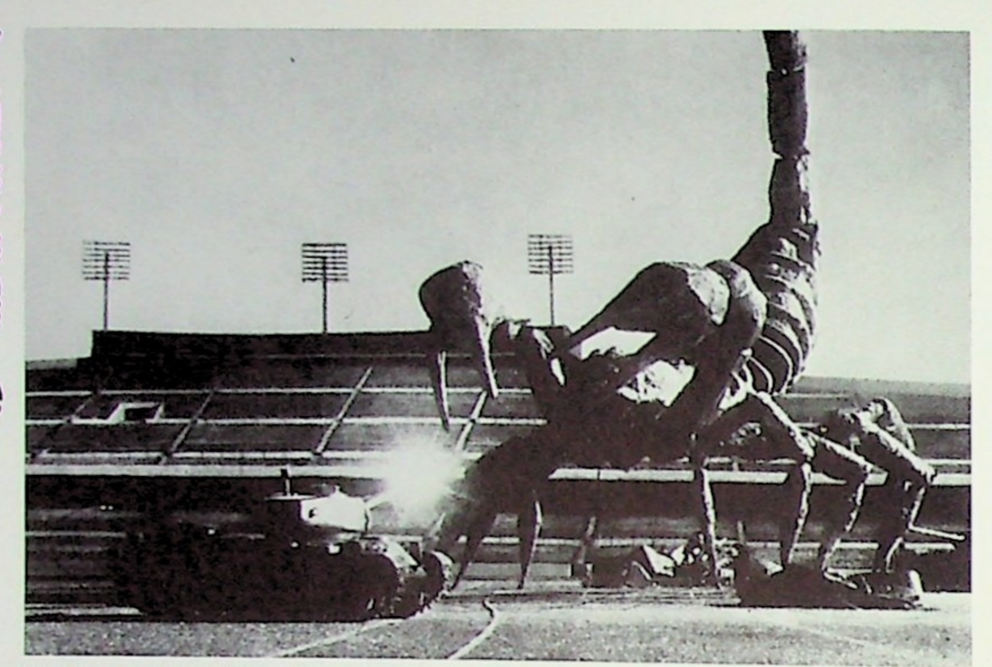
« The Beast of Hollow Mountain » qui contait les aventures de deux éleveurs ennemis, Hank Oliver et Jim Larkin.

Un jour, quelques uns des hommes d'Oliver découvrent leurs clôtures arrachées et les corps déchiquetés et estropiés de plusieurs des vaches d'Oliver sur les terres de Larkin. Le cadavre mutilé de Hank Oliver est également retrouvé non loin de là. Jim Larkin est tout de suite suspecté et personne ne le croit lorsqu'il dit qu'il a vu un lézard géant emporter une vache dans sa gueule vers Hollow Mountain. Les hommes d'Oliver sont sur le point de lyncher Larkin lorsque Dean Roberts, le shérif intervient. Il persuade la populace de retarder l'exécution jusqu'à ce qu'il ait pu faire une enquête. Avec son ami indien, John Longtooth, Roberts passe la région au peigne fin et, le troisième jour, ils découvrent le lézard géant et le suivent dans la montagne jusqu'à une caverne au sol jonché d'ossements. Avec l'aide d'autres amis indiens, Roberts et Longtooth prennent au piège le lézard, mais, alors qu'ils l'emmènent en ville comme preuve, le charriot a un accident et la bête s'échappe; elle traverse la ville, en proie à la fureur, mais enfin Roberts parvient à l'empaler sur un bâton pointu.

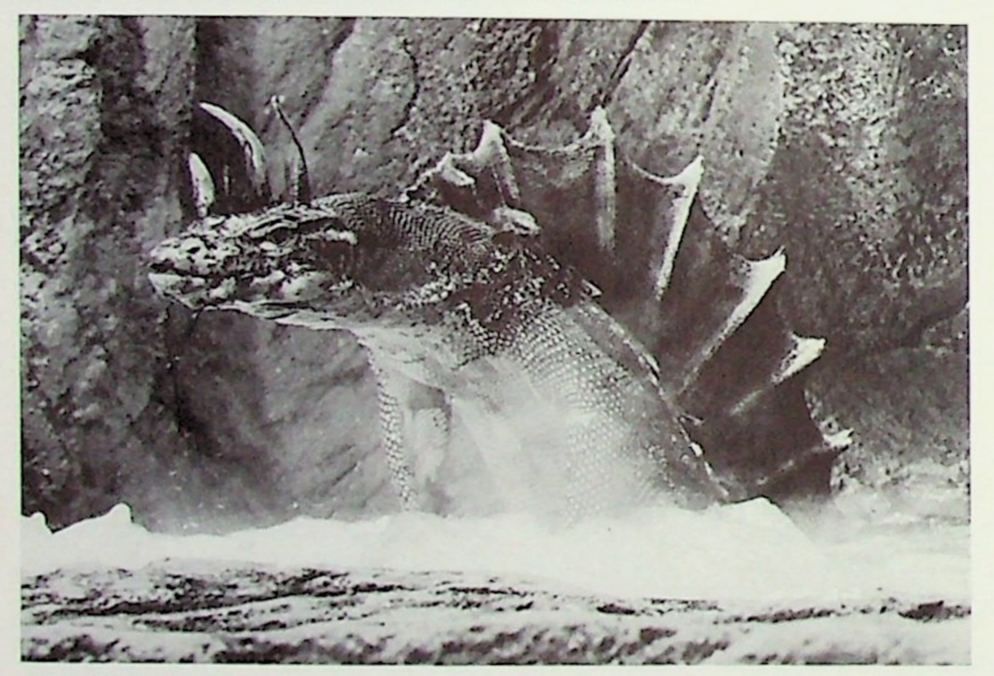
O'Bie présenta son idée aux frères Nassour. Très intéressé par l'animation image par image Edward Nassour, qui avait rendu visite à O'Bie dans ses studios alors qu'il était adolescent, l'aima tout de suite. Il lui acheta à un prix modique, promettant de l'engager pour l'animation au moment de tourner l'histoire. Pourtant, l'année suivante, lorsque le tournage de **The Beast from Hollow Mountain** fut annoncé, O'Bie ne fut même pas autorisé à passer les portes du studio. Nassour avait transformé l'idée de O'Bie au point de la rendre méconnaissable, et avait engagé quelqu'un d'autre pour faire les effets spéciaux.

O'Bie travailla ensuite en 1956 sur **Le Monde des animaux** de la *Warner*, un film qui racontait le développement de la vie animale sur Terre : la première partie consistant en un drame préhistorique, O'Bie fut engagé pour les scènes d'animation et la conception des nombreux modèles réduits préhistoriques qui furent construits par les artistes du studio, Pasqual Manuelli et Harold Wilson. Ray Harryhausen, qui avait officié seul pour la première fois en 1951 en tant que chef technicien de **The Beast from 20 000 Fathoms,** pour la *Warner*, également, fut engagé pour l'animation proprement dite, un travail qu'il effectua en seulement six semaines. La séquence du dinosaure, qui comprenait de nombreux combats entre les animaux préhistoriques et dont l'apogée était un tremblement de terre d'origine volcanique, fut généralement considérée comme le seul élément intéressant d'un film manquant par ailleurs d'inspiration.

A la fin de l'année suivante, O'Bie fut engagé par Frank Melford et Jack Dietz pour superviser les effets spéciaux de **The Black Scorpion,** qui reprenait la vieille formule qu'il avait utilisée pour la première fois dans **Le Monde perdu**. Un nouveau volcan apparaît au Mexique, et des douzaines de scorpions s'en échappent, qui ravagent la campagne. Après avoir détruit un train, les créatures géantes se battent entre elles et meurent



THE BLACK SCORPION (1957), un excellent travail d'animation.



LE MONDE PERDU (1960) : remake « technicolorisé » qui utilisait de véritables animaux maquillés.

toutes, sauf une. Le scorpion restant fait des ravages dans la ville de Mexico avant de se faire piéger dans une arène de corrida et détruire par les militaires.

Alors que l'on effectuait les derniers préparatifs de la production de **The Black Scorpion**, Ralph Hammeras était au Mexique en train de participer au tournage de **The Giant Claw** pour la *Columbia*. Hammeras, qui avait continué à faire de effets spéciaux, avait à son crédit une impressionnante liste de près de cent films, quatre propositions aux Oscars et un Oscar en 1954 pour son travail dans la production de Walt Disney, **20 000 lieues sous les mers**. Après lui avoir parlé, O'Bie décida qu'il valait mieux tourner sur place, au Mexique. Non seulement les décors apparaîtraient ainsi plus authentiques, mais cela coûterait d'autre part deux fois moins d'argent que si l'on tournait à Hollywood — or leur budget était extrêmement serré. O'Bie et son équipe se rendirent donc aux Studios Tepeac de la ville de Mexico où une loge réservée aux figurants fut transformée pour eux en atelier et en local d'animation. Ils travaillaient avec un budget si réduit que Hammeras les aida gratuitement pour les modèles réduits et les peintures des fonds parce qu'autrement, ils n'auraient pas pu arriver à les faire correctement.

La plus grande partie de l'animation fut le fait de Pete Peterson. Les mouvements des scorpions furent volontairement rapides afin d'approcher la réalité, et les scènes à l'intérieur du volcan au cours desquelles les protagonistes sont attaqués, non seulement par les scorpions, mais aussi par des créatures vermiformes de neuf mètres de long et des araignées monstrueuses, furent très réussies. Le travail technique fut achevé au bout d'environ trois mois, mais les conditions de vie et de travail s'avérèrent si mauvaises qu'ils décidèrent de quitter le Mexique et l'animation fut menée à bien dans le garage de la maison californienne de Pete Peterson.

Un an plus tard à peu près, O'Bie commença à travailler sur une production britannique, **Behemoth, the Sea Monster**, qui fut distribuée aux États-Unis au début de 1959 par *Allied Artists* sous le titre **The Giant**

Behemoth. C'était l'un de ces nombreux films des années cinquante sur le thème du « monstre radioactif en liberté » qui montrait une créature chargée d'électricité appelée un paléosaure. L'énorme quadrupède se meurt de ses propres radiations, dans ce que les experts scientifiques diagnostiquent comme une réaction en chaîne biologique. En remontant la Tamise à la recherche d'eau fraîche, la créature ravage Londres, coupant des lignes à haute tension et faisant s'effondrer des bâtiments avant d'être tuée par une dose supplémentaire de radiations provenant d'une torpille à embout de radium, lancée par un sous-marin de poche.

Comme pour son précédent film, O'Bie supervisa l'animation que Pete Peterson réalisa dans sa maison d'Encino, et la mauvaise qualité du résultat ne fut pas tellement due au travail de Peterson, mais au budget incroyablement réduit qui lui était accordé. La plus grande partie de l'animation montrait simplement le monstre hochant la tête en arpentant les rues de Londres. Ils ne purent se permettre de construire que très peu de décors à échelle réduite, dans lesquels on reconnaissait Westminster Abbey et Big Ben, qui étaient miraculeusement épargnés par la bête. Durant la scène de destruction, les producteurs réutilisèrent jusqu'à trois fois la même prise d'une voiture écrasée par le pied de la créature.

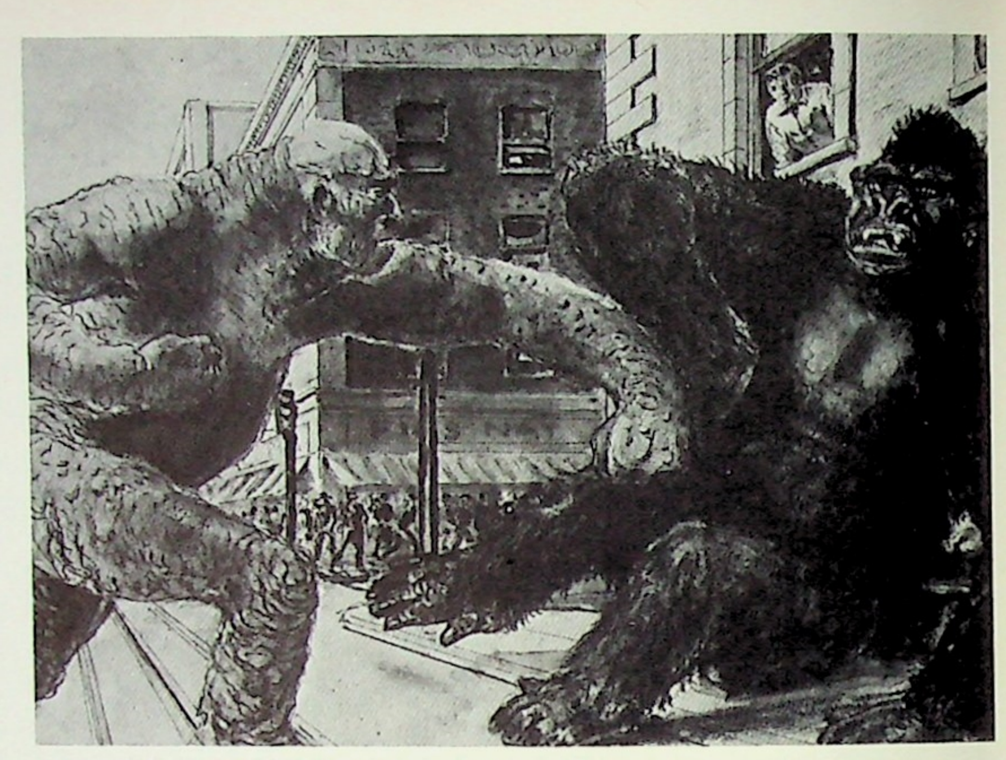
Après **Mighty Joe Young**, bien que de moins en moins actif dans le domaine de l'animation, O'Bie continua à passer des heures innombrables à développer des idées pour de nouveaux films. Il écrivit des dizaines de scénarios, et pour certains prépara un grand nombre d'aquarelles dont il espérait qu'elles contribueraient à intéresser les producteurs. Quelques-unes de ses histoires furent achetées, mais aucune ne dépassa le stade de la conception.

En 1960, il fut engagé pour la *20th Century Fox* comme conseiller technique pour le remake en couleurs du **Monde perdu** d'Irwin Allen. Dans la nouvelle version, le professeur Challenger et son expédition ne sont pas à la recherche de Maple White, mais au contraire en quête de diamants. Ils atteignent le plateau dans un hélicoptère, qui est



THE GIANT BEHEMOTH (1958) :
collaboration avec Eugène Lourié, spécialiste des effets spéciaux.

par la suite abattu par un énorme reptile, et ils ramènent à la civilisation un bébé dinosaure nouveau-né pour prouver leur découverte de la vie préhistorique.
O'Bie fut très content de la perspective de tourner à nouveau **Le Monde perdu**, mais il découvrit bien vite qu'on ne l'avait engagé que pour se servir de son nom, et n'eut pratiquement pas voix au chapitre pour tout ce qui fut fait. Il essaya de convaincre les producteurs que le film devrait utiliser des dinosaures animés, mais ils furent inflexibles et exigèrent l'utilisation de véritables reptiles, arguant qu'ils sembleraient plus vivants et que les effets spéciaux prendraient moins de temps. Vivants ou non, O'Bie protesta en disant que les iguanes et les alligators avec des peaux artificielles ne ressemblaient pas à des dinosaures, quelle que soit la grandeur avec laquelle ils devraient apparaître à l'écran. Pourtant ses objections furent rejetées, et O'Bie fut extrêmement déçu par le remake du classique de 1925.
L'année suivante, il se décida à ramener à l'écran sa plus célèbre création, Kong, dans une production à grand spectacle en couleurs. Le film, qu'il pensait intituler **King Kong contre Frankenstein**, devait opposer Kong et le monstre de Frankenstein.



KING KONG CONTRE FRANKENSTEIN, projet inachevé de Willis O'Brien en 1961 (dessin de Willis O'Brien).

Un descendant du premier docteur Frankenstein crée dans son laboratoire caché dans les profondeurs de la jungle africaine un nouveau monstre de près de quinze mètres de haut. Mais le monstre s'échappe, tuant le docteur et détruisant son laboratoire. Des comptes rendus de ses ravages parviennent à la civilisation en même temps que quelques photographies, et un groupe de promoteurs de San Francisco décide de capturer la créature et de la ramener pour l'exhiber en public. A peu près au même moment, une expédition fait voile pour l'île de Skull pour capturer Kong. Ses dirigeants décident également de montrer Kong à San Francisco, et la ville devient le centre de l'intérêt du monde entier au fur et à mesure qu'avancent les préparatifs de l'exhibition des deux monstres côte à côte dans un grand stade. Mais les monstres s'échappent de leurs cages et se battent férocement à mort dans les rues de la ville.

O'Bie apporta ses idées et ses nombreuses esquisses à Daniel O'Shea, l'avocat de la *R.K.O.*, auprès duquel il devait garantir ses droits d'utilisation de Kong. Ce dernier fut intéressé par le projet et le présenta à John Beck, un producteur qui, pensait-il, pourrait y donner suite. Beck tenta de vendre l'idée aux États-Unis, en Italie et au Japon, mais se passa de tenir parallèlement O'Bie informé de ses progrès. Ce dernier lui téléphonait régulièrement et il lui assurait chaque fois qu'il le préviendrait si quelque chose aboutissait. Plusieurs mois passèrent sans qu'il eût de nouvelles et O'Bie fut engagé pour superviser les effets spéciaux de la dernière séquence du film à grand spectacle en Cinérama de Stanley Kramer, **Un Monde fou, fou, fou**. Celle-ci impliquait la construction aux Film Effects de Hollywood de plusieurs bâtiments de un mètre cinquante de haut et d'une voiture de pompiers avec une grande échelle, qui devaient servir dans une scène au cours de laquelle huit des personnages du film sont sauvés d'un escalier d'incendie qui allait s'effondrer, mais dégringolent en même temps que l'échelle d'incendie, surchargée.
Marcel Delgado fut engagé pour faire les personnages humains à échelle réduite. Kramer voulait qu'il ne fasse qu'un seul des petits hommes et qu'il obtienne les autres par une simple duplication. Delgado protesta avec énergie, avançant que Jonathan Winters et Mickey Rooney n'avaient tout simplement pas la même carrure, et que des modèles réduits tous identiques feraient apparaître artificiels les effets d'animation. Il obtint finalement gain de cause et fit trois séries de chacun des acteurs, dans des tailles différentes.
Ce fut au cours des préparatifs du tournage de **Un monde fou, fou, fou** que les journaux professionnels annoncèrent soudainement que John Beck, qui n'avait pas contacté O'Bie depuis plusieurs mois, était aux stu-

dios *Toho* de Tokyo, en train de mettre la touche finale à **King Kong contre Godzilla**, un film bâclé dans lequel Kong était grotesquement incarné par un homme vêtu d'une peau de singe. O'Bie en eut le cœur brisé. Tout le temps, les efforts et la dépense que lui avait coûté le développement de son histoire étaient réduits à néant.

Le tournage de **Un monde fou, fou, fou** ne progressait pas mieux. O'Bie découvrit que, comme pour le remake du **Monde perdu**, il avait été principalement engagé pour son prestige et que l'on n'attendait de lui aucune contribution substantielle.

O'Bie avait à l'époque 76 ans et n'avait pas travaillé régulièrement depuis bon nombre d'années. La combinaison du travail à fournir et de ses frustrations personnelles le fatigua rapidement, mais il ne s'en préoccupa pas trop.

Il avait bien pensé qu'il en serait ainsi. Un jour, au studio, vers midi, O'Bie eut l'impression d'avoir comme une indigestion et éprouva une légère douleur à la poitrine. Il rentra chez lui vers deux heures, se coucha, puis prit un repas léger. Plus tard, il se leva pour regarder la télévision avec Darlyne, et, durant la soirée, eut une crise cardiaque qui lui fut fatale. Darlyne entendit un bref hoquet et le vit tomber sur le côté. Elle appela les secours d'urgence, qui arrivèrent en quelques instants pour administrer de l'oxygène, mais c'était trop tard.

Willis O'Brien mourut le 8 novembre 1962. Selon les souhaits qu'il avait exprimés, son corps fut incinéré et ses cendres reposent dans la Chapelle des Pins de Los Angeles.

DON SHAY ■

(Trad. : Philippe J. Maarek, *avec la collaboration de* Laura Mendez *et* Christian de Fenin)



Un personnage immortel (KING KONG 76).

L'auteur tient à remercier tout particulièrement pour leur collaboration : Darlyne O'Brien, Marcel Delgado, Ralph Hammeras, Ray Harryhausen, Mario Larrinaga, Billy Richards et Carroll Shepphird.

FILMOGRAPHIE





The Dinosaur and the Missing Link
1915. *Court métrage.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Pr. :** *Herman Wobber.* **Dist. :** *Edison. 1 bobine.*

The Birth of a Flivver
1916. *Court métrage.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Dist. :** *Edison. 1 bobine.*

R.F.D. 10,000 B.C.
1917. *Court métrage.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Prod. :** *Edison. 2 bobines.*

Morpheus Mike
1917. *Court métrage.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Prod. :** *Edison. 1 bobine.*

Prehistoric Poultry
1917. *Court métrage.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Prod. :** *Edison. 1 bobine.*

Curious Pets of our Ancestors
1917. *Court métrage.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Prod. :** *Edison. 1 bobine.*

In the Villain's Power
1917. *Court métrage.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Prod. :** *Edison. 2 bobines.*

Mickey's Naughty Nightmares
1917. *Série de courts métrages.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Prod. :** *Edison. 1 bobine.*

The Ghost of Slumber Mountain
1919. *Court métrage.* **Réal./Ph./Sc./Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Pr. :** *Herbert M. Dawley.* **Dist. :** *World Film Corp. 2 bobines.*
Des extraits des scènes d'animation de Willis O'Brien furent utilisés dans une production ultérieure de H. Dawley, **Along the Moonbeam Trail** *(1920).*

The Lost World
(Le Monde perdu)
1925. **Réal. :** *Harry O. Hoyt.* **Sc. :** *Marion Fairfax, d'après le roman d'Arthur Conan Doyle.* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien, Marcel Delgado, Ralph Hammeras, Fred Jackman.* **Ph. :** *Arthur Edeson, Homer Scott, J. Devereaux Jennings.* **Dir. Art. :** *Milton Menasco.* **Mont. :** *George McGuire.* **Avec :** *Bessie Love* (Paula White), *Llyod Hughes* (Ed Malone), *Lewis Stone* (Sir John Roxton), *Wallace Beery* (Professeur Challenger), *Arthur Hoyt* (Professeur Summerlee), *Alma Bennett* (Gladys Hungerford), *Virginia Browne Faire* (Marquette), *Bull Montana* (l'homme-singe), *Finch Smiles* (Austin), *Jules Cowles* (Zambo), *Margaret McWade* (Mrs. Challenger), *Charles Wellesley* (Major Hibbard), *George Bunny* (Colin Mc Ardle). **Pr. :** *Earl Hudson pour First National. 10 bobines.*

King Kong
(King Kong)
1933. **Réal. :** *Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper.* **Sc. :** *James Creelman, Ruth Rose, d'après une histoire de Merian C. Cooper et d'Edgar Wallace.* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien, E.B. Gibson, Marcel Delgado, Fred Reefe, Orville Goldner, Carroll Shepphird, Mario Larrinaga, Byron L. Crabbe.* **Eff. sonores :** *Murray Spivack.* **Ph. :** *Edward Linden, Verne Walker, J.O. Taylor.* **Dir. Art. :** *Carroll Clark, Al Herman.* **Mus. :** *Max Steiner.* **Mont. :** *Ted Cheesman.* **Avec :** *Fay Wray* (Ann Darrow), *Robert Armstrong* (Carl Denham), *Bruce Cabot* (Jack Driscoll), *Frank Reicher* (Capitaine Anglehorn), *Sam Hardy* (Weston), *Noble Johnson* (le chef indigène), *James Flavin, Steve Clemento* (le sorcier). **Pr. :** *David O'Selznick pour R.K.O.-Radio. 100 mn.*

COL 76

The Son of Kong
(Le Fils de King Kong)
1933. **Réal. :** *Ernest B. Schoedsack.* **Sc. :** *Ruth Rose.* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien, E.B. Gibson, Marcel Delgado, Fred Reefe, Orville Goldner, Carroll Shepphird, Mario Larrinaga, Byron L. Crabbe.* **Ph. :** *Eddie Linden, Vernon Walker, J.O. Taylor.* **Mont. :** *Ted Cheosman.* **Avec :** *Robert Armstrong* (Carl Denham), *Helen Mack* (Hilda), *Frank Reicher* (Capitaine Englehorn), *John Marston* (Helstrom), *Victor Wong* (Charlie), *Lee Kohlmar* (Mickey). **Pr. :** *Merian C. Cooper pour R.K.O.-Radio. 71 mn.*

The Last Days of Pompeii
(Les Derniers Jours de Pompéi)
1935. **Réal. :** *Ernest B. Schoedsack.* **Sc. :** *Ruth Rose, Boris Ingster (histoire de Merian C. Cooper, James A. Creelman, Melville Baker).* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien, Vernon Walker, Harry Redmond, Carroll Shepphird, Marcel Delgado, Gus White.* **Ph. :** *Eddie Linden, J. Roy Hunt.* **Mus. :** *Roy Webb.* **Mont. :** *Archie Marshek.* **Avec :** *Preston Foster* (Marcus), *Alan Hale* (Burbix), *Basil Rathbone* (Ponthius Pilate), *John Wood* (Flavius enfant), *Dorothy Wilson* (Clodia), *William V. Mong* (Cleon), *Henry Kolker.* **Pr. :** *Merian C. Cooper pour R.K.O.-Radio. 90 mn.*

Dancing Pirate
1936. **Réal. :** *Lloyd Corrigan.* **Sc. :** *Ray Harris, Francis Edwards Faragoh, Robert Benchley.* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien.* **Avec :** *Charles Collins, Frank Morgan, Steffi Duna, Jack LaRue.* **Pr. :** *John Speaks pour R.K.O.-Radio. 85 mn.*

Mighty Joe Young
(Mr. Joe)
1949. **Réal. :** *Ernest B. Schoedsack.* **Sc. :** *Ruth Rose, d'après une histoire de Merian C. Cooper.* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien, Ray Harryhausen, Peter Peterson, Marcel Delgado, George Lofgren, Fitch Fulton, Harold Stine, Bert Willis, Linwood Dunn.* **Ph. :** *J. Roy Hunt.* **Dir. Art. :** *James Basevi.* **Mus. :** *Roy Webb.* **Mont. :** *Ted Cheesman.* **Avec :** *Terry Moore* (Jill Young), *Ben Johnson* (Greg Ford), *Robert Armstrong* (Max O'Hara), *Frank McHugh* (Windy), *Douglas Fowley* (Jones), *Dennis Green* (Crawford), *Paul Guilfoyle* (Smith), *Nestor Paiva* (Brown), *Regis Toomey.* **Pr. :** *Merian C. Cooper, John Ford pour R.K.O.-Radio. 93 mn.*

This is Cinerama
(Place au cinérama)
1952. *Documentaire. Willis O'Brien non crédité.* **Réal. :** *Walter Thompson, Michael Todd, Michael Todd Jr, Harry Squires, Paul Mantz, Fred Rickey, Robert Bendick, Merian C. Cooper.* **Ph. :** *Harry Squires.* **Mus. :** *Louis Forbes.* **Mont. :** *Bill Henry.* **Pr. :** *Merian C. Cooper, Robert Bendick pour Cinerama.*

The Animal World
(Le Monde des animaux)
1956. *Documentaire.* **Réal./Sc. :** *Irwin Allen.* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien, Ray Harryhausen, Pasqual Manuelli, Harold Wilson, Arthur S. Rhoades.* **Ph. :** *Harold Wellman.* **Dir. Art. :** *Bert Tuttle.* **Mus. :** *Paul Sawtell.* **Mont. :** *Gene Palmer, Robert A. Belcher.* **Pr. :** *Irwin Allen pour Warner-Bros. 82 mn.*

The Beast of Hollow Mountain
1956. **Réal. :** *Edward Nassour, Ismael Rodriguez. Sc. : Robert Hill (dialogues additionnels : Jack DeWitt), d'après une histoire de Willis O'Brien. Eff. Sp. : Jack Rabbin, Louis DeWitt. Ph. : Jorge Stahl Jr. Dir. Art. : Jack De Witt. Mus. : Raul Lavista. Mont. : Holbrook Todd, Maury Wright. Avec : Guy Madison (Jimmy), Patricia Medina (Sarita), Eduardo Noriega (Enrique), Carlos Rivas (Felipe), Mario Navarro (Panchito), Pascual Garcia Pena (Pancho), Julio Villareal (Don Pedro), Lupe Carriles (Margarita), Manuel Arvide (Martinez), Jose Chavez (Manuel). Pr. : William et Edward Nassour pour United Artists. 81 mn.*

The Black Scorpion
1957. **Réal. :** *Edward Ludwig.* **Sc. :** *David Duncan, Robert Blees, d'après une histoire de Paul Yawitz.* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien, Peter Peterson.* **Ph. :** *Lionel Lindon.* **Dir. Art. :** *Edward Fitzgerald.* **Mus. :** *Paul Sawtell.* **Mont. :** *Richard Van Enger.* **Avec :** *Richard Denning* (Henry Scott), *Mara Corday* (Teresa), *Carlos Rivas, Arturo Rivas* (Arturo Ramos), *Mario Navarro* (Juanito), *Carlos Muzquiz* (Dr. Velazco), *Pascual Pena* (Jose de la Cruz), *Fanny Schiller* (Florentina), *Pedro Galvan* (Père Delgado), *Arturo Martinez* (Major Cosio). **Pr. :** *Frank Melford, Jack Dietz pour Warner Bros. 86 mn.*

The Giant Behemoth (U.S.A.)
(Behemoth, the Sea Monster) (G.-B.)
1958. **Réal./Sc. :** *Eugène Lourié, d'après une histoire de Robert Abel et Allen Adler.* **Eff. Sp. :** *Willis O'Brien, Peter Peterson, Jack Rabin, Irving Block, Louis De Witt.* **Ph. :** *Ken Hodges.* **Dir. Art. :** *Harry White.* **Mus. :** *Ted Astley.* **Mont. :** *Lee Doig.* **Avec :** *Gene Evans* (Steven Karnes), *Andre Morell* (Professeur Bickford), *John Turner* (Ian Duncan), *Leigh Madison* (Jean MacDougall), *Jack MacGowran* (Dr Sampson), *Maurice Kaufman* (Commandant du sous-marin), *Henry Vidon* (Thomas MacDougall), *Leonard Sachs.* **Pr. :** *David Diamond pour Allied Artists (U.S.A.), Eros (G.-B). 80 mn.*

The Lost World
(Le Monde perdu)
1960. **Réal. :** *Irwin Allen. Willis O'Brien non crédité.* **Sc. :** *Irwin Allen, Charles Bennett, d'après le roman d'Arthur Conan Doyle.* **Eff. Sp. :** *L.B. Abbot, James B. Gordon, Emil Kosa Jr.* **Ph. :** *Winton Hoch.* **Dir. Art. :** *Duncan Cramer, Walter M. Simonds.* **Mus. :** *Paul Sawtell, Bert Shefter.* **Mont. :** *Hugh S. Fowler.* **Avec :** *Michael Rennie* (Lord Roxton), *Jill St. John* (Jennifer Holmes), *David Hedison* (Ed Malone), *Claude Rains* (Professeur Challenger), *Fernando Lamas* (Gomez), *Richard Haydn* (Professeur Summerlee), *Ray Stricklyn* (David), *Jay Novello* (Costa), *Vitina Marcus* (la jeune indigène), *Ian Wolfe* (Burton White). **Pr. :** *Irwin Allen pour 20th Century Fox. 97 mn.*

It's a Mad, Mad, Mad, Mad World
(Un monde fou, fou, fou, fou)
1963. *Willis O'Brien non crédité.* **Réal. :** *Stanley Kramer.* **Sc. :** *William Rose, Tania Rose.* **Ph. :** *Ernest Laszlo.* **Dir. Art. :** *Rudolph Sternad.* **Mus. :** *Ernest Gold.* **Mont. :** *Frederic Knudtson, Robert C. Jones, Gene Fowler Jr.* **Avec :** *Spencer Tracy* (Capitaine C.G. Culpeper), *Milton Berle* (J. Russell Finch), *Sid Caesar* (Melville Grump), *Buddy Hackett* (Benjy Benjamin), *Ethel Merman* (Mrs. Marcus), *Mickey Rooner* (Ding Bell), *Dick Shawn* (Sylvester Marcus), *Phil Silvers* (Otto Meyer), *Terry-Thomas* (J. Algernon Hawthorne), *Jonathan Winters* (Lennie Pike), *Edie Adams* (Monica Crump), *Dorothy Provine* (Emmeline Finch), *Jimmy Durante.* **Pr. :** *Stanley Kramer pour United Artists. 190 mn.*



numéro 1

VIe Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction 1977.

Interview de Christopher Lee.

Dossier **Frankenstein**.

Bilan critique de l'année 1976.

130 photos in-texte
le numéro : 17 F



numéro 2

Dossier **STAR WARS**.

Interviews de David Cronenberg, George Romero, Milton Subotsky.

Hommage à **Peter Lorre** (filmographie).

Richard Matheson.

130 photos in-texte
le numéro : 17 F



numéro 3

L'univers fantastique d'Erle C. Kenton.

Hommage à **Bernard Herrmann**.

Les effets spéciaux de **La Guerre des étoiles**.

Dossier **L'Invasion des profanateurs de sépultures**.

160 photos in-texte
le numéro : 17 F



numéro 4

Le Prisonnier ou le fantôme de la liberté.

Dossier **Rencontres du 3e Type**.

Fantastique et S.-F. dans le cinéma hongrois.

Entretien avec **Kevin Connor**.

130 photos in-texte
le numéro : 17 F



numéro 5

VIIe Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction 1978.

Entretien avec **Steven Spielberg**.

R.-L. Stevenson et le cinéma.

Edward Cahn.

120 photos in-texte
le numéro

Cinq numéros exceptionnels déjà parus

BULLETIN DE COMMANDE

à adresser, accompagné du titre de paiement correspondant à :
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYÉES, 17, rue de Marignan, 75008 Paris, CCP 1134-22 Paris.

NOM .... VILLE ....

ADRESSE .... CODE ....

Je commande les numéros suivants de **L'ÉCRAN FANTASTIQUE** *:* ......

à 17 F le numéro. Frais de port : l'exemplaire : 5 F. — 2 et 3 exemplaires : 7 F 20
4 à 7 exemplaires : 10 F 40

Soit au total la somme de : .... *F*

que je règle ci-joint par ☐ *chèque bancaire* ☐ *chèque postal*
☐ *mandat*

Date : **Signature :**



DWIGHT FRYE

figurant de la peur

par Jean-Claude Michel

Renfield (Dwight Frye)
face à Dracula
(DRACULA)

Le partenaire des monstres

Parfaitement inconnu de la masse des foules cinéphiliques, le nom de Dwight Frye évoque pourtant, pour l'amoureux de l'étrange et du bizarre, quelques étonnantes silhouettes apparues dans les chefs-d'œuvre des années 1930. Acteur extraordinaire, Frye hanta les plus grandes aventures d'une époque foisonnante en ces tentatives : **Dracula** et **Frankenstein** sont ses plus beaux titres de gloire et chacun d'eux bénéficie de façon subtile, inoubliable, de la présence du farfadet Frye, à la petite taille mais au talent dévastateur. C'est à lui, plus encore peut-être qu'aux confrontations Lugosi-Edward Van Sloan, que **Dracula** doit ses meilleurs instants. Frye commence le film de manière anodine, conformément aux indications de son personnage : innocent voyageur promis à un peu enviable destin, il devient, après morsure, le disciple involontaire du Vampire. Dès lors Frye se déchaîne et fait de Renfield un superbe personnage, que contemplent avec terreur médecins et infirmiers, éléments « normaux » du scénario. Le Fritz incarné dans **Frankenstein**, cruel et sournois, est la motivation des crimes futurs du monstre dont il sera la première victime, ayant eu pourtant le temps, sous un maquillage superbe signé Jack Pierce, d'illuminer de sa présence les premières bobines du film. Première victime à la fois du Comte Vampire et du Monstre prométhéen, Dwight Frye était promis, semble-t-il, à la plus étonnante des carrières : la production américaine de cette époque regorgeait de ces rôles macabres où il venait de s'affirmer si brillamment.

Mais force est de constater que malgré quelques autres titres de gloire, la filmographie de Frye ne s'enrichit guère en regard de ses immenses possibilités dramatiques. De 1937-38 à sa mort, le comédien ne fut plus guère, pour la plupart de ses collaborations, qu'un discret figurant indiscernable des autres. Les studios eux-mêmes avaient changé, leurs dirigeants du moins, et Frye n'ayant jamais été une vedette, ne dut la plupart de ses rôles qu'à ses propres démarches. Seules quelques firmes continuèrent à l'employer, de façon d'ailleurs épisodique, mais les produits manufacturés par Monogram ou P.R.C. n'étaient pas de nature à relancer la carrière de qui que ce fût.

Les débuts

Dwight Fry (le e fut rajouté plus tard par l'acteur lui-même, pour son pseudonyme de théâtre), naquit à Salina, dans l'état du Kansas, le 22 février 1899. La famille émigra bientôt à Denver, Colorado, et c'est dans cette ville que se déroula la jeunesse de Dwight. D'abord attiré par la musique, l'adolescent étudia le piano dont il devint très vite un remarquable exécutant. Il prit de même des cours de chant. Tout naturellement ses goûts s'orientèrent vers le théâtre; travaillant en qualité de secrétaire dans une firme de Denver, il étudia l'art dramatique sous la direction de Margaret Fealy. Ces années furent marquées, pour Frye, par l'obtention de petits rôles dans des troupes locales.

Le départ d'un jeune acteur pour l'armée lui offrit sa première chance : il suivit la troupe de O.D. Woodward, tenant les emplois de l'absent. Peu à peu, des rôles plus importants lui échurent et Frye, un beau jour, abandonna la troupe pour tenter sa chance à Broadway. Après deux longs mois d'attente et de découragement, il obtint un tout petit rôle dans un vaudeville, lequel le conduisit, pendant quarante semaines en tournée à travers les U.S.A. La pièce s'intitulait « Magic Glasses » et avait pour vedette Frances Nordstrom. Ce succès fut suivi d'un autre, « La La Lucille », dont la popularité dura environ trois mois.

Durant les deux années suivantes, Frye se limita aux régions de Denver, Spokane et Pittsfield, avec entre autres « Twin Beds ». C'est dans cette pièce que Brock Pemberton, un producteur de Broadway, le remarqua et l'envoya à New York pour incarner le fils d'un cambrioleur dans « The Plot Thickens ». D'autres rôles suivirent, pour le même producteur : « Six Personnages en Quête d'Auteur », de Pirandello (Frye incarnant le fils), « Rita Coventry » (un pianiste), « The Love Habit » (un gigolo), etc. Certaines notices parurent vers cette époque dans la presse, chantant les mérites du jeune comédien. Les succès s'accumulaient : « Sitting Pretty » (rôle d'un héritier farfelu), « So This is Politics », « Puppets » (un méchant pianiste)... 1925 lui offrit un statut de vedette avec « A Man's Man » dont il tenait le rôle principal. Pour la première fois, le nom de Dwight Frye occupa le haut de l'affiche. Il avait vingt-six ans.

Rencontres

1926 marque une autre date importante dans la carrière de Frye. Outre deux pièces, « The Goat Song » et « The Chief Thing » qui obtinrent d'excellentes critiques, « The Devil in the Cheese », dans lequel il tenait le rôle burlesque du Dr. Pointell Jones, marque sa rencontre avec deux grands noms de la scène et de l'écran, d'une part Fredric March, la vedette, dans le rôle de Jimmie Chard, et d'autre part, et surtout, celle de Bela Lugosi dans le rôle du Père Petros (en réalité, un bandit grec nommé Kardos). Malheureusement, la comédie n'obtint cette fois qu'un accueil mitigé et disparut après soixante-treize représentations, en février 1927.

« Ink » et « The Queen's Husband » comptent parmi les pièces que Frye interprêta alors. Le 1er août 1928, le jeune acteur épousa Laurence Bulli-

vant, une comédienne. Déjà, la vie commençait à se montrer difficile pour Dwight Frye. Afin de joindre les deux bouts, il ouvrit avec sa femme et sa belle-mère une maison de thé, que ne tardèrent pas à fréquenter les artistes et personnalités de ce temps. L'un des habitués, David Belasco, donna un rôle au comédien dans « Mima », mais, malgré l'excellence de la prestation de Frye, la pièce ne fut guère représentée, la crise que connaissaient alors les U.S.A. étendant son ombre sur les théâtres, dancing, et autres établissements de plaisir.
Ainsi que beaucoup de ses amis comédiens, Frye partit alors pour la Côte Ouest et apparut dans « Rope's End », qui n'a guère laissé de traces mais qui dût lui permettre d'extérioriser ses possibilités, car c'est lors d'une représentation de cette pièce qu'un des « talent scouts » de la Warner Bros le remarqua... C'était en 1930.



L'arrivée de Renfield à l'auberge (DRACULA).

Hollywood, Hollywood

Il en résulta sa première apparition à l'écran, dans **The Doorway to Hell**, un drame, fort bien accueilli à l'époque, sur le milieu, qui marquait la seconde interprétation cinématographique de James Cagney. La vedette en était Lew Ayres, alors fort populaire. Frye dans le rôle d'un gangster visiblement amoureux de son travail, crevait déjà littéralement l'écran, mais c'est **Man to Man**, tourné la même année, qui lui permet de s'affirmer avec un rôle plus étoffé. La fin de 1930 devait lui donner sa chance, avec **Dracula**.

Avant de gagner le château de Dracula, Renfield se fait remettre une croix protectrice (DRACULA).



La proie du vampire

La toute première adaptation théâtrale de « Dracula » fut effectuée par Bram Stoker lui-même : le 18 mai 1897,

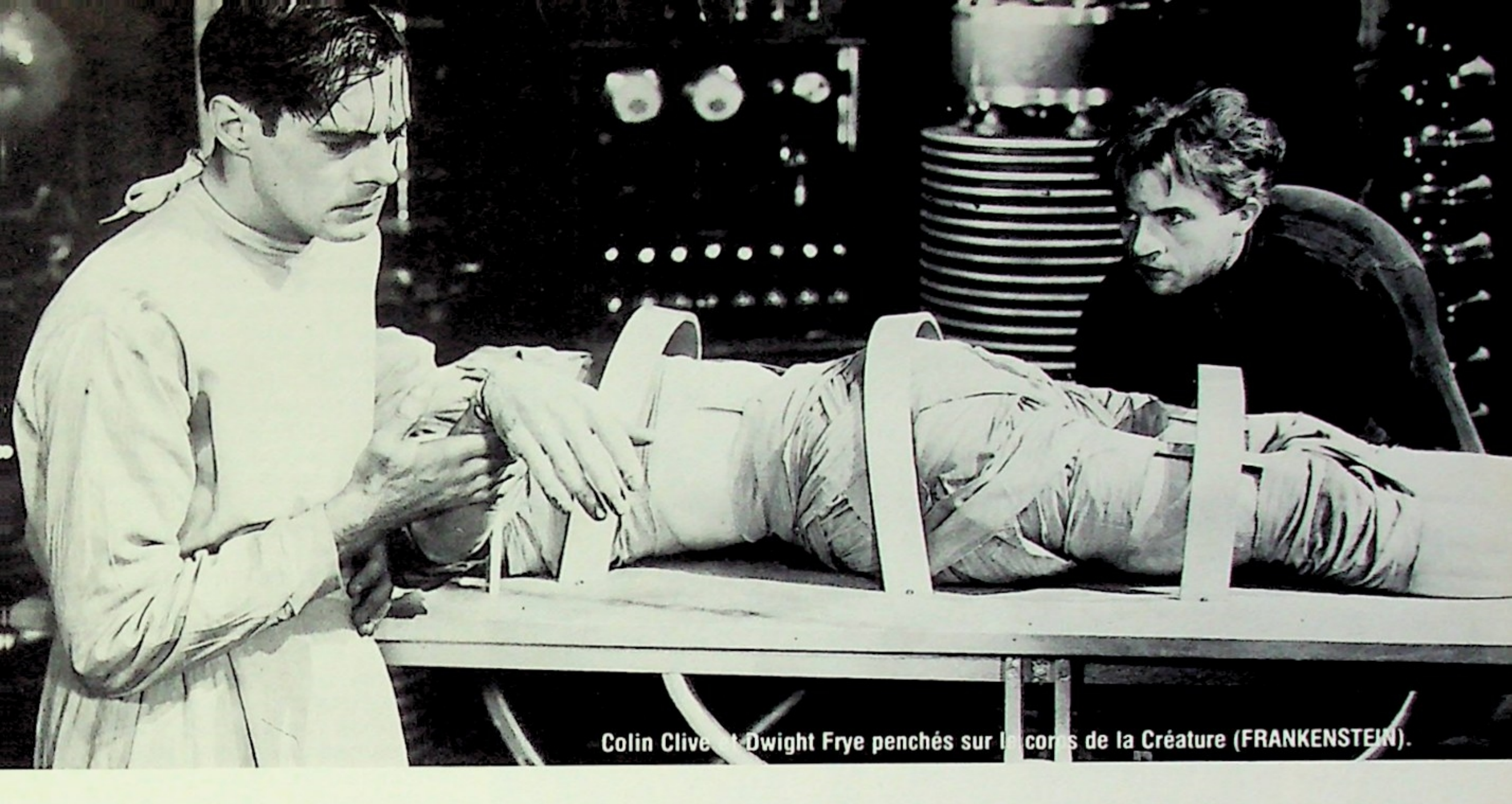
suivant de peu la publication du roman, « Dracula, or the Un-Dead » réunit pour une unique représentation une quinzaine d'acteurs du Royal Lyceum Theater. De cette performance historique, retenons le nom du principal interprète, un certain « Mr. Jones », titulaire du rôle de Dracula.
En juin 1924, Hamilton Deane proposa au public du Grand Théâtre de Derby sa propre adaptation du livre de Stoker, y tenant lui-même le rôle du Prof. Van Helsing. Edmund Blake y fut le premiers des interprètes du Vampire — la prestation de Mr. Jones ne s'étant déroulée qu'en présence d'un petit comité — et le succès de la pièce lui valut de l'interpréter en tournée durant trois ans, jusqu'en février 1927, date de la première londonienne, où il fut remplacé par Raymond Huntley. Bernard Jukes tenait aux côtés de ce dernier le rôle de Renfield, Hamilton Deane restant fidèle à celui de Van Helsing. La même année, John L. Balderston, correspondant londonien du « World » de New York, fut chargé d'adapter la pièce de Deane au goût du public américain. Éliminant quelques personnages (Mina, femme de Harker, devenant célibataire et changeant son prénom en Lucy), modernisant les dialogues, la nouvelle version fut présentée en septembre 1927 au Fulton Theater de New York. Bernard Jukes traversa l'Atlantique pour recréer son rôle de Renfield, mais les autres personnages-clés du drame furent confiés à de nouveaux interprètes : Edward Van Sloan (Van Helsing) et Bela Lugosi (Dracula).

L'adaptation de Balderston, avec de menus changements, tint l'affiche jusqu'au 19 mai 1928, puis Lugosi, Jukes et Van Sloan partirent en tournée. En juin, « Dracula » fut représenté au Biltmore Theater de Los Angeles. L'année suivante confirma la renommée naissante de Bela Lugosi qui traversa la Californie au hasard des représentations, tandis que Raymond Huntley, le précédent titulaire du rôle, faisait lui aussi le voyage de New York et s'illustrait sur la Côte Est.
Le 22 août 1930, Universal acheta les droits de « Dracula » pour 40000 dollars. Suivant un traitement de quelques dizaines de pages par Fritz Stephani, une adaptation par Louis Stevens, puis un découpage de cinquante scènes par Louis Bromfield ne tardaient pas à voir le jour. Ce fut cependant Dudley Murphy qui fut choisi pour l'adaptation définitive, qui utilisait quelques-unes des meilleures idées de Bromfield, plus quelques suggestions de Garrett Fort, mais aussi beaucoup, beaucoup trop, du verbiage de Broadway.
On connaît les défauts du film de Browning : après un début prometteur, empli de mystère et de poésie, l'action, située à Londres, ne quitte plus le cadre de la maison bourgeoise dans laquelle s'affrontent tour à tour les protagonistes. Cela permet bien sûr à Lugosi et Van Sloan de faire valoir leur savoir-faire, mais au prix d'une certaine monotonie que d'aucuns, de nos jours, trouvent insupportable. Tel n'est pas notre avis : **Dracula** a le charme même de ses défauts et, surtout, tient en haleine par la qualité de ses interprètes qui dépassent souvent, par leur pouvoir d'expression, le côté vieillot de leur texte. L'interprétation de Dwight Frye, elle, tient du prodige : l'innoffensif Renfield se mue peu à peu devant nos yeux, par la seule vertu d'un jeu sincère et poignant, en un dément habité par l'esprit malfaisant de Dracula. Rampant sur le tapis d'une chambre au précieux décor rococo, Frye est le symbole même de l'être revenu au stade primitif de la sauvagerie. Écumant, crachant entre ses dents des blasphèmes, il dresse un portrait terrifiant de possédé dont aucun interprète ultérieur ne saura retrouver le secret.
Frye devait, par la suite, reprendre ce rôle au théâtre, de manière épisodique, avec ou sans Bela Lugosi. Le détail de ces prestations est mal connu, mais quelques photographies subsistent, qui ont immortalisé ces instants.
Après cette mémorable création, Frye reprit le chemin de la Warner Bros et fut un très convaincant Wilmer Cook dans la première version du « Faucon Maltais », connue sous le titre **Dangerous Female**. Ricardo Cortez (Sam Spade) et Bebe Daniels (Brigid O'Shaughnessy) y tenaient les rôles rendus plus tard mémorables par Bogart et Mary Astor*.
Sous les auspices de la 20th Century Fox, Frye retrouva ensuite Bela Lugosi dans **The Black Camel**, un des tout premiers « Charlie Chan » interprétés par le Suédois Warner Oland, promu détective chinois par la grâce d'Hollywood. Lugosi était, naturellement, le principal suspect dans cette ténébreuse histoire située à Honolulu pendant le tournage d'un film : en fakir personnel de la vedette féminine, assassinée, l'acteur hongrois pouvait user à volonté de ses célèbres froncements de sourcils et de ses gestes hiérarchiques. Le coupable n'en était pas moins le domestique, Jessop, incarné par Dwight Frye...

Le créateur de monstres

Pendant ce temps, le succès de **Dracula** ayant conduit les dirigeants de l'Universal à renouveler leur tentative, et « Frankenstein », le roman de Mary W. Shelley, ayant été choisi comme sujet de ce second essai, le Français Robert Florey écrivait en quelques jours une première adaptation de l'histoire célèbre. Deux bobines d'essai furent tournées, avec pour chef-opérateur Paul Ivano, et pour interprètes Edward Van Sloan, Bela Lugosi et Dwight Frye, sous la direction du même Florey; mais, pour des raisons qui n'ont jamais été expliquées clairement — chacun des protagonistes don-

* Vers cette époque, il semble que Frye ait aussi figuré dans un film d'un genre assez spécial, incarnant un voyeur qui, se dissimulant derrière d'épais buissons, passait son temps à épier les membres d'une colonie de nudistes qui jouaient au volley-ball .. le titre de ce film nous est malheureusement inconnu.


Colin Clive et Dwight Frye penchés sur le corps de la Créature (FRANKENSTEIN).

nant une version différente des événements — la réalisation du film fut finalement confiée à une équipe différente sous la direction de James Whale. Si ce dernier retint Van Sloan et Frye parmi les interprètes, en revanche Lugosi, prévu pour le rôle du Monstre, fut remercié, et se consola en tournant **Murders in the Rue Morgue** avec Florey. Un presqu'inconnu, Boris Karloff, prit la place de l'acteur hongrois.
Frankenstein, joyau du cinéma et prototype même du film de terreur américain, est trop connu pour qu'il soit nécessaire de s'y attarder (*). La splendeur de l'interprétation de Karloff a fâcheusement jeté une ombre sur ses partenaires : rappelons que Colin Clive, au visage tourmenté, fut un remarquable Frankenstein et que Dwight Frye est la vedette de plusieurs séquences, la plus importante peut-être étant celle du vol du cerveau qui conduira à l'erreur tragique que l'on sait. Whale, dont l'humour sardonique enrichit la plupart des films, se plut à nous montrer un Fritz à la fois craintif, sournois et méchant, dont l'appartenance à l'humanité était toutefois rappelée par le plus prosaïque des gestes : celui de remonter sa chaussette, dans une scène au potentiel dramatique pourtant sans égal. Les tortures infligées par Fritz à la malheureuse Créature explicitent le comportement ultérieur de celle-ci, autant que l'erreur de base, due également au bossu — personnage-clé qui personnifie, rappelons-le, le Destin. Il n'est que justice que Fritz devienne la première victime de l'être difforme, haï et repoussé, en lutte contre son propre destin.

* Se reporter à l'étude parue dans notre numéro 1.

D'autres studios

□ Il est curieux de constater que, malgré le succès très personnel que s'était taillé Frye dans **Frankenstein** comme dans **Dracula,** le jeune acteur ne semblait en rien impressionner les dirigeants des studios producteurs de ces films : Universal lui procura certes quelques rôles, mais ne fit rien pour promouvoir le prometteur comédien, ce qui contraste fortement avec sa politique générale, qui le conduira, plus tard, à lancer de médiocres interprètes comme de futures « vedettes de l'épouvante ». Sitôt **Frankenstein** terminé, Frye fut réduit à accepter une série de « B Pictures » pour la Columbia, parmi lesquels **The Western Code,** son seul film du genre. Ces productions, toutes de 1932, furent suivies de **A Strange**

Adventure, tourné par Phil Whitman pour Monogram Pictures, célèbre et médiocre compagnie indépendante. Vers la fin de cette même année, une heureuse diversion à cette monotonie fut offerte par Goldstone Productions, qui requit les services de Frye pour **The Vampire Bat.** Bien que produit et distribué (par Majestic Pictures) par des compagnies minuscules, ce film de Frank Strayer, inspiré par le succès des productions Universal, bénéficiait d'une solide distribution, où l'on relevait les noms de Lionel Atwill, Fay Wray et Melvyn Douglas. Robert Frazer, héros de **White Zombie,** et Lionel Belmore, le bourgmestre de **Frankenstein,** accentuaient, par leur présence, la ressemblance voulue avec les œuvres importantes de cette époque. Enfin, Dwight Frye, échappé de nouveau à la figuration de ses films précédents, tenait l'un des beaux rôles de sa carrière, celui de Herman Gleib, un simple d'esprit amoureux des chauve-souris. Une épidémie de meurtres « vampiriques » infestant le petit village des Balkans où se situe l'histoire, Frye était pris à partie et pourchassé par une foule en furie, dans un paysage et des éclairages tout droit sortis de **Frankenstein.** L'innocence du pauvre Herman n'était reconnue qu'après sa mort lorsque le vrai coupable, le Dr. Otto Von Niemann, était à son tour exécuté par Emil (Robert Frazer), objet de ses expériences et auteur inconscient des meurtres. La qualité des décors et de la photographie, et la quasi-totale absence de musique, accentuant la ressemblance avec le modèle, font que **The Vampire Bat** tient encore de nos jours une place honorable à côté de **Frankenstein**.

1933 offrit peu à Dwight Frye, que l'on ne vit guère que dans **The Circus Queen Murder,** de Roy William Neill, adaptation d'un roman d'Anthony Abbot dans laquelle Adolphe Menjou tenait le rôle de Thatcher Colt, héros habituel de l'auteur. Cette apparition fut suivie d'une participation anonyme à un film célèbre, **L'Homme Invisible,** de James Whale. Vers la fin, Frye, dans un rôle de reporter, interrogeant le chef de la police (Holmes Herbert) disait deux lignes de dialogue...

Sans doute la participation de Frye à quelques-unes des aventures macabres du cinéma américain lui fit-elle perdre une partie de son prestige auprès du public de Broadway, car le théâtre le boudait alors et, au moins une fois, l'acteur déclara publiquement qu'il donnerait n'importe quoi pour retrouver « un bon rôle de comédie, comme avant... » Souhait qui ne devait se réaliser qu'en partie. Car c'est dans un rôle semblable à ses succès cinématographiques qu'il partit en tournée de la côte du Pacifique à Boston, tenant le rôle du faible et dément Lord Lebanon dans « The Criminal at Large » avec Pauline Frederick. En octobre 1933, Frye fut de la distribution de « Keeper of the Keys », pièce tirée du roman d'Earl Derr Biggers. Il incarnait un Oriental dans cette adaptation d'une aventure de Charlie Chan. Février de l'année suivante sembla exaucer ses vœux, lui permettant de s'illustrer à Broadway dans une comédie, « Queer People », avec Gladys George. Avec sa femme, il fut encore l'interprète, sur la côte Ouest, de « The Pursuit of Happiness », puis de « Her Majesty, the Window ».

Retour aux sources

☐ Réclamé de nouveau par James Whale, Frye reprit ensuite le chemin de Hollywood. Voulant peut-être se faire pardonner la situation de quasi-figurant accordée à Frye dans son précédent film, Whale lui réservait le plus beau rôle peut-être de sa carrière, celui de Karl Glütz, assistant du Dr. Pretorius dans **La Fiancée de Frankenstein**. Beaucoup plus élaboré que le premier film de la série, ce nouvel épisode fourmillait de ces caractères chers à Whale, dont celui de Minnie, tenu par Una O'Connor, et qui semble exaspérer certains, représente le plus beau fleuron. Karl Glütz, tiré de quelque bagne par le sinistre Pretorius pour l'aider à accomplir ses desseins, personnage terrifiant et drôle, est à l'opposé du Fritz incarné par Frye dans le premier film : Fritz était méchant et sournois à la manière des enfants et des êtres tenus à l'écart par la société; Karl est, lui, un individu foncièrement rusé et pervers. La différence essentielle des deux maquillages souligne les intentions du réalisateur : Jack Pierce accentue par le gonflement de la lèvre inférieure, le pli des coins de la bouche, la veulerie du personnage. Frankenstein plaignait Fritz après sa mort : « Le pauvre!... c'est de ma faute! ». Pretorius n'a que mépris pour son aide, tiré de quelque bagne, et sur lequel il ne règne que par la peur qu'il lui inspire, sans en pouvoir attendre le moindre dévouement.

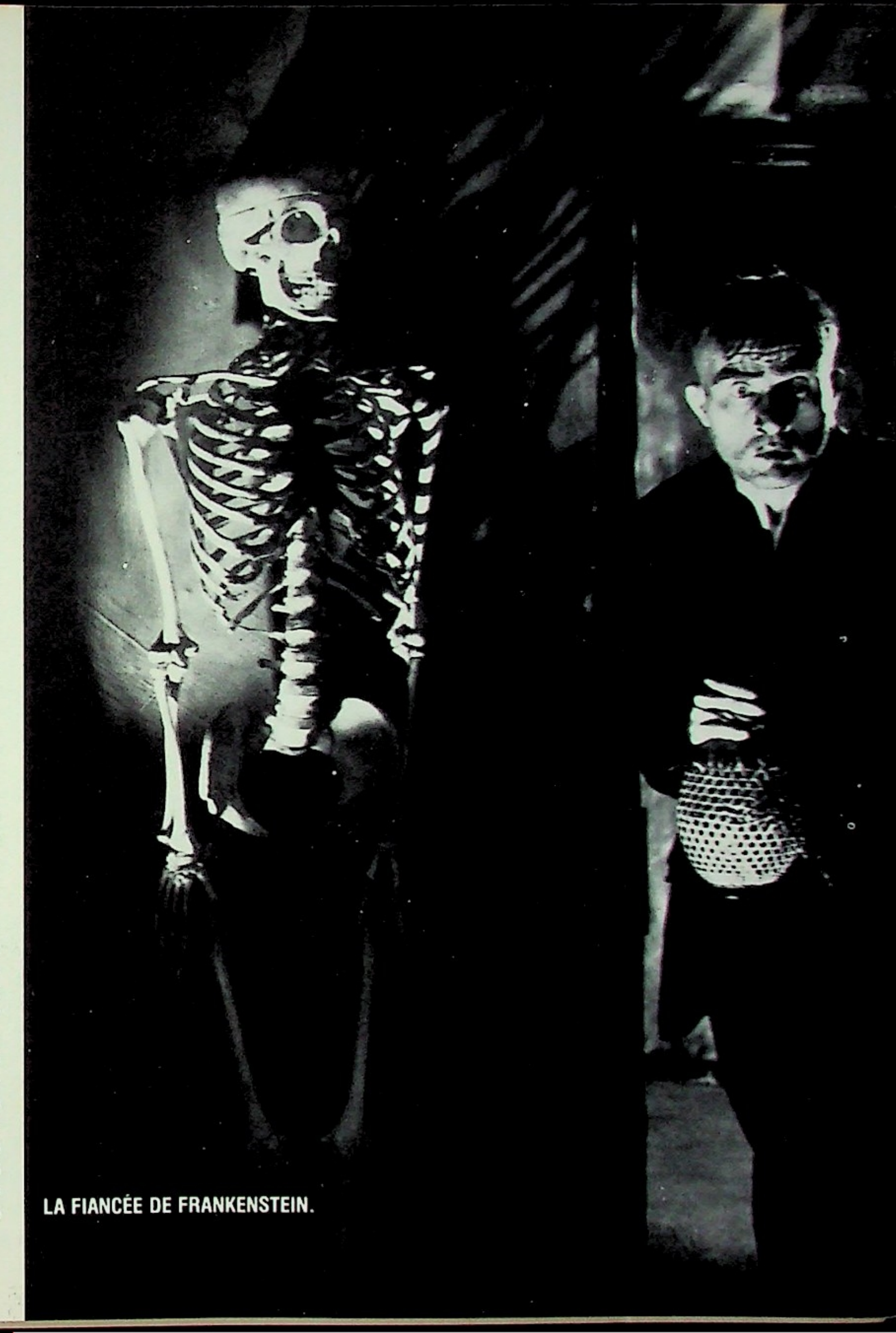
Malheureusement pour Dwight Frye, le sort ici encore s'acharna sur lui : le rôle de Karl était fort étoffé, plusieurs scènes furent tournées dont il était le principal protagoniste. Mais le film une fois terminé fut jugé trop long par les producteurs qui le mutilèrent de quelques dix-sept minutes. La plus importante des séquences supprimées, dont il semble ne subsister actuellement que des photographies, impliquait Karl dans le meurtre de son oncle (Gunnis Davis) aux fins de lui dérober son argent. Crime qui était tout naturellement attribué au Monstre semant au même instant la terreur dans le village.

La version réduite, la seule disponible en l'état actuel des recherches, laisse quand même de beaux moments à Dwight Frye, en particulier ses scènes avec Ernest Thesiger, ses déambulations nocturnes à la recherche d'un cœur frais, et sa mort provoquée une fois de plus par le Monstre dans un plan spectaculaire. **La Fiancée** demeure l'un des beaux rôles de Frye, qui ne participera plus qu'à titre de figurant aux autres films de la série.

Vedette de l'épouvante?

Après un « quickie » pour Columbia, **Atlantic Adventure,** dont l'unique particularité est de compter parmi ses interprètes le grand Harry Langdon, Frye fut de nouveau sollicité par Universal pour **The Great Impersonation,** curieuse histoire de police et d'espionnage tirée d'un roman d'E. Phillips Oppenheim. Edmund Lowe y tenait le rôle d'un espion du marchand d'armes allemand Ivan Brun. Ce dernier, ivre de haine contre l'Angleterre, apprend qu'Edward Dominey, un noble anglais alcoolique, est le sosie parfait de son subordonné. Il fait exécuter Dominey par ses sbires et le remplace par Leopold von Ragenstein — les deux rôles étant naturellement tenus par le même Edmund Lowe. Mais le plan de Brun échoue, en partie grâce à l'action de Lady Dominey (Valerie Hobson) qui se découvre soudain des raisons d'être fière de son mari... Cette histoire touffue, aux rebondissements surprenants, fut l'occasion pour Frye de composer un personnage bizarre, aperçu pratiquement en plans éloignés, auquel les protagonistes se réfèrent en le nommant « la créature ».

Les derniers mois de 1935 furent bénéfiques à Dwight Frye : Republic lui offrit le second grand rôle du **Crime du Docteur Crespi,** adaptation par Lewis Graham et Erwin Olmstead de « L'enterrement prématuré » d'Edgar Poe. Bien que peu fidèle à sa source d'inspiration, ce film de John Auer fut tout de même pour Frye une sorte de consécration, son nom sur l'affiche, avoisinant celui d'Erich von Stroheim. Ce dernier était, avec son autorité coutumière, l'ombrageux Crespi, chirurgien génial auquel la Science n'a point toléré d'autre maîtresse : Estelle, la femme de sa vie, a épousé un de ses élèves, le Dr. Stephen Ross qui, dit-on, dépassera bientôt son professeur. Le jour où Ross est victime d'un terrible accident d'automobile, Crespi, cédant aux prières



LA FIANCÉE DE FRANKENSTEIN.



Deux grands comédiens (LA FIANCÉE DE FRANKENSTEIN) : Ernest Thesiger et Dwight Frye.

d'Estelle, accepte l'opération de la dernière chance. Mais, secrètement, il inocule au Dr. Ross un sérum de son invention, qui donne au malheureux, parfaitement conscient, les apparences de la mort. Ross, déclaré défunt, va être enterré vivant... Mais le Dr. Thomas, l'assistant de Crespi (Dwight Frye) déjoue les plans de son patron et, avec l'aide du Dr. Arnold, son collègue, récupère le faux cadavre à la morgue. Voyant se dresser devant lui le spectre qu'il croyait avoir à jamais éloigné de sa vie, Crespi, en un rare moment de lucidité alcoolique, se suicide.

L'interprétation de Dwight Frye fut considérée comme supérieure à la prestation de von Stroheim par le « New York Times », qui la mentionnait comme l'unique qualité du film!

Cette distinction, récompense d'une carrière déjà fournie, n'empêcha hélas pas Dwight Frye de retomber bientôt dans l'anonymat des films de série. Certaines de ses apparitions ne furent mentionnées ni aux génériques, ni sur les pressbooks pourtant abondants en détails de toute sorte. 1936 en fit l'interprète de **Florida Special,** un film « de romance, de meurtre et de mystère » de Ralph Murphy, avec Jack Oakie; d'**Alibi For Murder,** production Columbia avec William Gargan. Irving Pichel utilisa ses services pour son **Beware of Ladies** tourné pour Republic. Dernier film de cette année-là, le célèbre **Great Guy** de John G. Blystone (en France : **Le brave Johnny**), avec James Cagney dans le rôle de Johnny Cave, un inspecteur du bureau des poids et mesures, en lutte contre la pègre des marchands. Mae Clarke, transfuge de **Frankenstein,** y était la partenaire du « brave Johnny », bien plus que le pauvre Dwight Frye, sacrifié une fois de plus dans un rôle épisodique de barbier.

Le figurant

Les Démons de la Mer, en 1937, offrirent de beaux rôles à Victor Mc Laglen, Preston Foster et Ida Lupino, Frye n'y fit qu'apparaître. De même que dans **The Man Who Found Himself,** de Lew Landers, bizarre histoire d'hôpital mobile dont il était l'un des malades. Son fils, Dwight Junior, âgé de sept ans, y apparaissait à ses côtés. Edward Van Sloan y tenant, lui, un de ces rôles de docteur pour lequel il semblait taillé de toute éternité...

James Whale, encore lui, offrit alors une « silhouette » au jeune acteur, un rôle fugitif de paysan allemand dans **Après,** la suite d'**A l'Ouest, rien de nouveau,** qui contient plusieurs autres de ces magnifiques personnages dits « de second plan », affectionnés par Whale. Mais peu d'occasion, dans tout cela, pour le pauvre Frye de meubler les 105 minutes du film...

Hollywood, Hollywood de Victor Schertzinger (1937) en fit de nouveau le partenaire de James Cagney, dans une comédie musicale cette fois. On le voit aux côtés de Chief Thundercloud dans **Dans les mailles du filet.** Puis Frye fut, coup sur coup, deux fois partenaire de l'alors débutante Rita Hayworth dans deux productions Columbia : **Le Fantôme du Cirque,** de Charles C. Coleman où il incarne un étrange dresseur de chevaux, et **Qui a tué Miss Preston?,** de Leon Barsha, où son rôle de mari de Rita lui ordonne d'étrangler cette dernière.

En 1938, nouveaux titres « B » pour Dwight Frye : **The Invisible Enemy** de John Auer, **Règlement de comptes** d'Edward Buzzell, **Think it Over,** court-métrage de Jacques Tourneur, **The Night Hawk** de Sidney Salkow, **Adventure in Sahara** de D. Ross Lederman : la particularité de chacun de ces films étant d'offrir à l'acteur un rôle, ou un bout de rôle, dans lequel ce dernier passe totalement inaperçu. James Whale, toujours, lui offrira une apparition plus étoffée dans **Sinners in Paradise.** Mais, signe des temps, Dwight Frye ne représente plus qu'un nom en petits caractères derrière celui de John Boles, vedette du film : ce même John Boles qui, en 1931, passait totalement inaperçu dans **Frankenstein**...



LA FIANCÉE DE FRANKENSTEIN (de gauche à droite : Boris Karloff, E.E. Clive, Mary Gordon, Gunnis Davis, Dwight Frye).

Dernier titre en 1938, **Cette femme est mienne,** production M.G.M. au destin curieux : commencé par Josef Von Sternberg, le film sera repris par Frank Borzage qui en tournera les scènes avec Frye. Mais il ne sortira qu'en 1940, dans une nouvelle version due à W.S. Van Dyke II, et beaucoup des scènes de 1938 auront souffert du nouveau montage. L'année ne s'achèvera pas sans une amère désillusion pour l'acteur : interprète, avec Basil Rathbone, Boris Karloff, Bela Lugosi et Lionel Atwill, du **Fils de Frankenstein**, superproduction Universal de Rowland V. Lee, Frye ne se retrouvera ni au générique, ni sur l'écran; plusieurs explications en ont été données, la première est classique : film trop long dont plusieurs scènes durent être sacrifiées au montage; la seconde est plus intéressante mais n'a pu être vérifiée : Rowland V. Lee aurait commencé le tournage en couleurs, avec Frye entre autres, mais le procédé aurait été abandonné en raison du mauvais résultat obtenu sur le maquillage de Karloff. Après quelques semaines d'interruption, la production aurait alors repris, en noir et blanc, mais cette fois Frye n'était plus libre... Si la première explication, la plus simple, est la bonne, on peut se demander alors si une apparition ultérieure de Frye, en 1942, dans **The Ghost of Frankenstein,** n'est pas entièrement fabriquée de stock-shots du **Fils**... car Frye n'est pas mentionné au générique du film de 1942, et un autre acteur apparaît dans ces plans, Lionel Belmore, qui est, lui, de la distribution de **Son of Frankenstein**.

L'Homme au Masque de fer, de James Whale, réunira pour la dernière fois le réalisateur et l'acteur. Non mentionné au générique, ce dernier tiendra le rôle du valet de Fouquet (Joseph Schildkraut), n'apparaissant qu'accessoirement dans le superbe film de Whale. **Conspiracy,** de Lew Landers, terminera l'année 1939, cinématographiquement pauvre pour Frye.

Les années amères

The House of Terror, cinquième épisode du serial **Drums of Fu Manchu,** ramènera l'acteur dans un rôle de conservateur de musée dont la brièveté se ressent davantage du fait de la longueur du serial : cinq heures et demie... Frye campera de nouveau un malfaiteur dans **Gangs of Chicago,** d'Arthur Lubin. **Phantom Raiders,** de Jacques Tourneur, l'opposera à Nick Carter, le détective américain (Walter Pidgeon), et Frye sera encore de la distribution de **Sky Bandits** de Ralph Staub.

La monotonie de ces années n'est guère entamée par 1941, les titres s'ajoutent aux titres : **Mystery Ship,** de Lew Landers; **The Son of Monte Cristo,** de Rowland V. Lee; **The People Vs. Dr. Kildare** d'Harold S. Bucquet; **The Blonde From Singapore** d'Edward Dmytryk; **The Devil Pays Off** de John Auer; et, au début de 1942, **Sleepytime Gal** d'Albert S. Rogell.

Avril 1942 verra de nouveau Dwight Frye paraître dans un film fantastique. Mais, cette fois, le sort ne lui permettra plus de s'illustrer comme autrefois, de ravir un instant la vedette à ses célèbres partenaires. En fait, Frye ne sera même pas mentionné au générique de **The Ghost of Frankenstein,** où il ne fait d'ailleurs qu'une fugitive apparition, au tout début, dans le rôle d'un villageois tentant de provoquer la colère de ses concitoyens. Le rôle du bossu, traditionnel assistant du savant fou, a été dévolu à Bela Lugosi; Frye, sa dérisoire silhouette, ne sont remarqués que par quelques fidèles.
Danger dans le Pacifique, de Lewis D. Collins, et **Prisoner of Japan,** de Arthur Ripley, sont deux films de guerre de série, le second plus intéressant que le premier par l'intéressante composition d'espion japonais offerte par Frye, et les touches macabres personnalisant la direction de Ripley.



Simple figurant, Dwight Frye (à l'extrême-droite

Le retour des monstres

La fin de l'année verra s'inscrire au palmarès de Frye un nouveau « Frankenstein », le cinquième de la série fameuse, mais ce n'est qu'au début de 1943 que sera distribué cet épisode, **Frankenstein rencontre le loup-garou.** Bien que son nom figure cette fois en bonne place au générique, parmi ceux d'autres spécialistes de la peur tels que Lon Chaney Junior, Lionel Atwill et Bela Lugosi, Frye n'a qu'un semblant de rôle dans le film, incarnant Rudi, un des meneurs des paysans une fois de plus révoltés; il se contente de parler, stigmatisant une fois de plus les Frankenstein maudits, mais l'action proprement dite est dévolue à d'autres comédiens, tel Rex Evans en aubergiste qui, vers la fin du film, dynamitera le château. Le générique crédite Beatrice Roberts du rôle de la « femme de Rudi », mais aucune



...ne fait que traverser l'action de FRANKENSTEIN RENCONTRE LE LOUP-GAROU.

scène impliquant ce couple ne figure dans la version connue du film; miss Roberts se contentant d'apparaître dans les mêmes scènes que Frye, sans que leurs rapports soient le moins du monde évidents. Mais on sait que **Frankenstein Meets the Wolf Man** a connu de nombreuses coupures, et la malédiction s'étant abattue sur l'interprétation du Monstre par Bela Lugosi a pu s'étendre à d'autres interprètes. Tout le talent apporté par Dwight Frye au rôle de Rudi gisait peut-être, fin 1942, sur le plancher des tables de montage...

L'ironie du sort valut à Dwight Frye de paraître encore une fois, la dernière, au générique d'un film fantastique, tourné à la même époque que **Frankenstein rencontre le loup-garou**. Loin d'être ici une silhouette sans conséquence, il fut appelé à tenir l'un des rôles principaux d'un film qui, hélas! se classe parmi les plus médiocres de sa catégorie. Car **Le Vampire, Créature du Diable,** dû à l'infatigable et peu talentueux Sam Newfield, ne possède rien des qualités plastiques ou dramatiques des œuvres de l'Universal qu'il prétend imiter : produit et tourné en six jours par P.R.C., le plus besogneux des studios d'Hollywood, il ne déparerait en rien la carrière d'un Couzinet. Aucun effort n'est fait du côté des décors, encore moins des éclairages, et chacun sait qu'un vampire filmé platement n'est que le reflet de son interprète, ici le bedonnant et déplumé George Zucco. Comble d'infortune, Zucco joue deux rôles : le vampire défunt (!) et le frère survivant, un bien raisonnable docteur qui n'admet pas le retour du frérot. Ce que pense le bon docteur nous est asséné en d'interminables plans fixes dans lesquels Zucco parle au-delà des limites des possibilités humaines, surtout celles des auditeurs. Certains passages qui se voudraient comiques alourdissent une action parfois languissante, à laquelle Dwight Frye, s'il participe réellement pour une fois, ne peut guère apporter grand chose : son rôle n'est en rien comparable aux précédents et son visage hagard, amer et vieilli porte déjà les traces de la lutte incessante qu'il mène pour vivre.

The end

Car Frye, délaissé par les studios, s'est vu obligé de chercher un travail pour nourrir sa famille. Afin de supporter l'effort de guerre, il est entré comme dessinateur dans une usine aéronautique. Il travaille la nuit, et de jour, court le cachet. Mais ses tentatives ne sont guère fructueuses : le début de 1943 ne lui apportera guère que trois titres à ajouter à sa filmographie : **Les bourreaux meurent aussi,** de Fritz Lang, dans lequel il incarne un patriote tchèque; **Submarine Alert** de Frank Mc Donald, dont l'un des protagonistes est un certain Professeur Bergstrom, rôle tenu par l'infatigable vieux compagnon de route, Edward Van Sloan; et **Dangerous Blondes,** de Leigh Jason, un rôle de gangster, une fois de plus. La dernière : car Frye, usé par les privations, les désillusions apportées par sa carrière, subira le 7 novembre 1943, à l'âge de quarante-quatre ans, une crise cardiaque à l'issue fatale.
Les journaux parleront à peine de sa disparition : le monde du cinéma, cruellement, ne se souviendra guère de lui. Universal, le studio de ses succès, non seulement a failli à sa tâche en ne tentant pas de faire du prodigieux petit acteur une star, mais n'a même pas gardé, à son sujet, le moindre document, le moindre dossier de presse. Il reste, heureusement, les films eux-même, irremplaçables et précieux témoignages, qui démontrent à l'évidence l'importance du comédien auquel quatre ou cinq rôles mémorables ont suffi pour prétendre à l'immortalité.

JEAN-CLAUDE MICHEL

COL 47

FILMOGRAPHIE

Abréviations : **R.** = Réalisateur. **Sc.** = Scénariste. **D.** = Distribution. **M.** = Musique. **ES.** = Effets spéciaux. **Pr.** = Producteur. **DA.** = Directeur artistique. **O.** = Opérateur. **Maq.** = Maquillage. Le titre original est suivi du titre français s'il y a lieu, de la firme productrice et de la durée.

The Doorway to Hell
(Au Seuil de l'Enfer)
1930. *First National. 79'.* **R. :** *Archie L. Mayo.* **D. :** *Lew Ayres, Charles Judels, Dorothy Mathew, Leon Janney, Robert Elliot, James Cagney, Dwight Frye.*

Man to Man
1930. *First National. 68'.* **Sc.** *Joseph Jackson.* **R. :** *Allan Dwan.* **D. :** *Phillips Holmes, Grant Mitchell, Lucille Powers, Barbara Weeks, Russell Simpson, Paul Nicholson, Dwight Frye (Vint Glade).*

Dracula
(Dracula)
1931. *A Tod Browning Production/Universal. 85'.* **Sc. :** *Garrett Fort, d'après le roman de Bram Stoker et la pièce de Hamilton Deane et John L. Balderston.* **R. :** *Tod Browning.* **Pr. :** *Carl Laemmle Jr.* **O. :** *Karl Freund.* **ES :** *John P. Fulton.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **DA. :** *Charles D. Hall.* **M. :** *Tchaikovsky, Wagner.* **D. :** *Bela Lugosi* (le Comte Dracula), *Helen Chandler* (Mina Seward), *Dwight Frye* (Renfield), *Edward Van Sloan* (Prof Van Helsing), *David Manners* (Jonathan Harker), *Herbert Bunston* (Dr Seward), *Frances Dade* (Lucy Weston), *Joan Standing, Charles Gerrard, Michael Visaroff.*
Tandis que se poursuivait le tournage de ce film (du 29 septembre 1930 à mi-novembre), Universal en mettait en chantier le 23 octobre une version en langue espagnole sous la direction de George Melford, Interprètes : Carlos Villarias (Dracula), Lupita Tovar (Mina). Barry Norton y remplaçait Dwight Frye dans le rôle de Renfield.

The Maltese Falcon/Dangerous Female
1931. *Warner Bros. 80'.* **Sc. :** *d'après le roman de Dashiell Hammett.* **D. :** *Ricardo Cortez, Bebe Daniels, Dudley Digges, Una Merkel, Thelma Todd, Dwight Frye* (Wilmer Cook).

The Black Camel
1931. *20th Century Fox. 71'.* **Sc. :** *Barry Connors et Philip Klein, d'après le roman d'Earl Derr Bigger.* **R. :** *Hamilton Mac Fadden.* **D. :** *Warner Oland, Dorothy Revier, Bela Lugosi, Dwight Frye* (Jessop), *Sally Eilers, Robert Young, Mary Gordon.*

Frankenstein
1931. *Universal.* Voir fiche technique dans notre numéro 1.

Attorney for the Defense
1932. *Columbia. 68'.* **R. :** *Irving Cummings.* **D. :** *Edmund Lowe, Evelyn Brent, Constance Cummings, Donald Dilloway, Dwight Frye.*

By Whose Hands ?/Murder Express
1932. *Columbia.* **R. :** *Ben Stoloff.* **D. :** *Ben Lyon, Barbara Weeks, William V. Mong, Ethel Kenyon, Kenneth Thompson, Nat Pendleton, Dwight Frye.*

The Western Code
1932. *Columbia. 57'.* **R. :** *John P. Mc Carthy.* **D. :** *Tim McCoy, Nora Lane, Wheeler Oakman, Mischa Auer, Matthew Betz, Gordon De Main, Dwight Frye* (Dick).

A Strange Adventure/The Wayne Murder Case
1932. *Monogram. 60'.* **R. :** *Phil Whitman.* **D. :** *William V. Mong, Regis Toomey, June Clyde, Lucille LaVerne, Jason Robards, Dwight Frye.*

The Vampire Bat
1933. *Goldstone Prod./Majestic Pictures. 63'.* **Sc. :** *Edward T. Lowe.* **R. :** *Frank Strayer.* **Pr. :** *Phil Goldstone.* **O. :** *Ira Morgan.* **DA. :** *Daniel Hall.* **D. :** *Lionel Atwill* (Dr Otto von Niemann), *Fay Wray* (Ruth Bertin), *Melvyn Douglas* (Inspecteur Karl Brettschneider), *Dwight Frye* (Herman Gleib), *George E. Stone, Maude Eburne, Robert Frazer, Lionel Belmore, William V. Mong, Stella Adams, Harrison Greene.*

The Circus Queen Murder
1933. *Columbia.* **Sc. :** *d'après le roman d'Anthony Abbot.* **R. :** *Roy William Neil.* **D. :** *Adolphe Menjou, Greta Nissen, Ruthelma Stevens, Donald Cook, Harry Holman, Dwight Frye.*

The Invisible Man
(L'Homme invisible)
1933. *Universal. 71'.* **Sc. :** *R.C. Sheriff et (non crédité) Philip Wylie, d'après le roman de H.G. Wells.* **R. :** *James Whale.* **Pr. :** *Carl Laemmle Jr.* **O. :** *Arthur Edeson et John J. Mescall.* **ES. :** *John P. Fulton.* **Maq. :** *Jack Pierce.* **DA. :** *Charles D. Hall.* **D. :** *Claude Rains* (Jack Griffin), *Gloria Stuart* (Flora Cranley), *William Harrigan* (Dr Kemp), *Henry Travers, Forrester Harvey, Una O'Connor, Holmes Herbert, Dudley Digges, E.E. Clive, Donald Stuart, Merle Tottenham, Walter Brennan, Dwight Frye* (un reporter), *Robert Brower.*

The Bride of Frankenstein
(La Fiancée de Frankenstein)
1935. *Universal. 80'.* **Sc. :** *John L. Balderston, William Hurlbut, d'après le roman de Mary W. Shelley.* **R. :** *James Whale.* **Pr. :** *Carl Laemmle Jr.* **O. :** *John J. Mescall.* **ES. :** *John P. Fulton.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **DA. :** *Charles D. Hall.* **M. :** *Franz Waxman.* **D. :** *Boris Karloff* (Le Monstre), *Elsa Lanchester* (Mary Shelley/Créature Femelle), *Colin Clive* (Henry Frankenstein), *Valerie Hobson* (Elisabeth), *Ernest Thesiger* (Dr Septimus Pretorius), *Dwight Frye* (Karl Glütz), *Una O'Connor* (Minnie), *O.P. Heggie, E.E. Clive, Ann Darling, Douglas Walton, Gavin Gordon, Reginald Barlow et John Carradine.*

Atlantic Adventure
1935. *Columbia. 68'.* **R. :** *Albert S. Rogell.* **D. :** *Nancy Carroll, Lloyd Nolan, Harry Langdon, Arthur Hohl, Robert Middlemas, John Wray, Dwight Frye.*

The Great Impersonation
1935. *Universal. 81'.* **Sc. :** *Lt. Comm. Frank Wead, Eve Greene, d'après le roman de E. Phillips Oppenheim.* **R. :** *Alan Crosland.* **Pr. :** *Edmund Grainger.* **O. :** *Milton R. Krasner.* **M. :** *Franz Waxman.* **D. :** *Edmund Lowe, Valerie Hobson, Spring Byington, Wera Engles, Charles Waldron, Dwight Frye* (Roger Unthank).

COL 48

The Crime of Dr. Crespi
(Le Crime du Docteur Crespi)
1936. *Liberty-Republic Pictures. 62'.* **Sc. :** *John H. Auer. Librement adapté de « The Premature Burial » d'Edgar Allan Poe.* **R. :** *John H. Auer.* **Pr. :** *John H. Hauer.* **O. :** *Larry Williams.* **DA. :** *William Saulter.* **D. :** *Erich von Stroheim* (Dr André Crespi), *Dwight Frye* (Dr Thomas), *Paul Guilfoy* (Dr Arnold), *Harriet Russell* (Estelle Ross), *John Bohn, Geraldine Kay, Jeanne Kelly, Dean Raymond.*

Florida Special
1936. *Paramount. 70'.* **R. :** *Ralph Murphy.* **D. :** *Jack Oakie, Sally Eilers, Kent Taylor, J. Farrell Mac Donald, Sidney Blackmer, Dwight Frye.*

Alibi for Murder
1936. *Columbia.* **R. :** *D. Ross Lederman.* **D. :** *William Gargan, Marguerite Churchill, Gene Morgan, Egon Brecher, John Gallaudet, Dwight Frye.*

Beware of Ladies
1936. *Republic. 63'.* **R. :** *Irving Pichel* **D. :** *Donald Cook, Judith Allen, George Meeker, Russell Hopton, Dwight Frye.*

Great Guy
(Le Brave Johnny - K.O. à la fraude)
1936. *Grand National. 75'.* **R. :** *John G. Blystone.* **D. :** *James Cagney* (Johnny Cave), *Mae Clarke, James Burke, Edward Broophy, Edward McNamara, Dwight Frye* (un barbier).

Sea Devils
(Les Démons de la mer)
1937. *R.K.O. 85'.* **R. :** *Ben Stoloff.* **D. :** *Victor Mac Laglen, Preston Foster, Ida Lupino, Donald Woods, Helen Flint, Gordon Jones, Dwight Frye.*

The Man who Found Himself
1937. *R.K.O.* **R. :** *Lew Landers.* **D. :** *John Beal, Joan Fontaine, Philip Huston, George Irving, Edward Van Sloan, Dwight Frye.*

Something sing about
(Hollywood, Hollywood)
1937. *Grand National. 90'.* **R. :** *Victor Schertzinger.* **D. :** *James Cagney, Evelyn Daw, William Frawley, Gene Lockart, Dwight Frye.*

The Road Back
(Après)
1937. *Universal. 105'.* **Sc. :** *R.C. Sheriff, Charles Kenyon, d'après le roman d'Erich Maria Remarque.* **R. :** *James Whale.* **O. :** *John J. Mescall, George H. Robinson.* **DA. :** *Charles D. Hall.* **M. :** *Dimitri Tiomkin.* **D. :** *John King, Richard Cromwell, Slim Summerville, Barbara Read, Maurice Murphy, Lionel Atwill, Larry Blake, Greta Gynt, John Emery, Dwight Frye.*

Renfrew of the Royal Mounted
(Dans les mailles du filet)
1937. *Grand National.* **R. :** *Al Herman.* **D. :** *James Nevill, Carol Hughes, William Royle, Chief Thundercloud, William Austin, Dwight Frye.*

The Shadow/Carnival Lady
(Le Fantôme du cirque)
1937. *Columbia. 59'.* **Sc. :** *Arthur T. Horman.* **R. :** *Charles C. Coleman.* **O. :** *Lucien Ballard.* **D. :** *Rita Hayworth* (Mary Gillespie), *Charles Quigley, Marc Lawrence, Arthur Loft, Vernon Dent, Dick Curtis, Marjorie Main, Dwight Frye.*

Who Killed Gail Preston?
(Qui a tué Miss Preston?)
1938. *Columbia. 60'.* **Sc. :** *Robert E. Kent, Henry Taylor.* **R. :** *Leon Barsha.* **O. :** *Henry Freulich.* **D. :** *Rita Hayworth* (Gail Preston), *Don Terry, Robert Paige, Wyn Cahoon, Gene Morgan, Marc Lawrence, Dwight Frye.*

The Invisible Enemy
1938. *Republic.* **R. :** *John H. Auer.* **D. :** *Alan Marshall, Tala Birell, Mady Correll, Herbert Mundin, Ivan Simpson, Dwight Frye.*

Sinners in Paradise
(Malfaiteurs au Paradis)
1938. *Universal. 65'.* **Sc. :** *Lester Cole, Harold Buckley, Louis Stevens, d'après le roman d'Harold Buckley.* **R. :** *James Whale.* **O. :** *George H. Robinson.* **DA. :** *Jack Otterson.* **D. :** *Madge Evans, John Boles, Bruce Cabot, Gene Lockart, Donald Barry, Morgan Conway, Dwight Frye* (Marshall).

Fast Company
(Règlement de comptes)
1938. *M.G.M.* **R. :** *Edward Buzzell.* **D. :** *Melvyn Douglas, Florence Rice, Claire Dodd, Louis Calhern, Nat Pendleton, Dwight Frye.*

Think it over
(court métrage de la série **Crime does not pay**)
1938. *M.G.M. 2 bobines.* **R. :** *Jacques Tourneur.* **D. :** *Lester Matthews, Donald Barry, Robert Emmett Keane, Dwight Frye.*

The Night Hawk
1938. *Republic.* **R. :** *Sidney Salkow.* **D. :** *Robert Livingston, June Travis, Robert Armstrong, Lucien Littlefield, Cy Kendall, Dwight Frye.*

Adventure in Sahara
1938. *Columbia.* **R. :** *D. Ross Lederman.* **D. :** *Paul Kelly, C. Henry Gordon, Lorna Gray, Robert Fiske, Dick Curtis, Dwight Frye.*

I Take this Woman
(Cette femme est mienne)
1938. *M.G.M. 97'.* **R. :** *Frank Borzage (non distribué sous sa forme originale; repris et signé par W.S. Van Dyke II; distribué en 1940).* **D. :** *Spencer Tracy, Hedy Lamarr, Ina Claire, Kent Taylor, Mona Barrie, Jack Carson, Dwight Frye.*

Son of Frankenstein
(Le Fils de Frankenstein)
1939. *Universal.* **R. :** *Rowland Lee.*
(Les scènes tournées par Dwight Frye furent coupées au montage.)

The Man in the Iron Mask
(L'Homme au Masque de Fer)
1939. *Edward Small Prod. - United Artists. 110'.* **Sc. :** *George Bruce, d'après le roman d'Alexandre Dumas, « Le Vicomte de Bragelonne ».* **R. :** *James Whale.* **O. :** *Robert H. Planck.* **ES. :** *Howard Henderson.* **D. :** *Louis Hayward* (Louis XIV/Philippe), *Joan Bennett* (Marie-Thérèse), *Warren William* (d'Artagnan), *Joseph Schildkraut, Walter Kingsford, Alan Hale, Montagu Love, Bert Roach, Dwight Frye* (le valet de Fouquet), *Peter Cushing* (officier de cavalerie/doublure de Louis Hayward).

Conspiracy
1939. *R.K.O. 58'.* **R. :** *Lew Landers.* **D. :** *Allan Lane, Linda Hayes, Robert Barrat, Charles Foy, Solly Ward, Dwight Frye.*

COL 49

Drums of Fu Manchu
1940. *Republic Serial en 15 épisodes. Durée totale : environ 330'. Également distribué sous le même titre en 1945, dans une version condensée de 68'.* **Sc. :** *Franklin Adreon, Morgan B. Cox, Ronald Davidson, Norman S. Hall, Barney Sarecky et Sol Shor, d'après les personnages des romans de Sax Rohmer.* **R. :** *William Witney et John English.* **O. :** *William Nobles.* **D. :** *Henry Brandon* (Dr Fu Manchu), *William Royle* (Sir Nayland Smith), *Robert Kellard, Gloria Franklin, Olaf Hytten, Tom Chatterston, Luana Walters, George Cleveland, John Merton, Dwight Frye* (Anderson), *Weathon Chambers.*

Gangs of Chicago
1940. *Republic.* **Sc. :** *Karl Brown.* **R. :** *Arthur Lubin.* **D. :** *Lloyd Nolan, Barton MacLane, Lola Lane, Ray Middleton, Astrid Allwyn, Dwight Frye.*

Phantom Raiders/Nick Carter in Panama
1940. *M.G.M. 71'.* **R. :** *Jacques Tourneur.* **D. :** *Walter Pidgeon* (Nick Carter), *Florence Rice, Joseph Schildkraut, Donald Meek, John Carroll, Dwight Frye, Cecil Kellaway.*

Sky Bandits
1940. *Criterion/Monogram.* **R. :** *Ralph Staub.* **D. :** *James Newill, Dave O'Brien, Louis Stanley, William Pawley, Ted Adams, Bob Terry, Dwight Frye.*

Mystery Ship
1941. *Columbia. 65'.* **R. :** *Lew Landers.* **D. :** *Paul Kelly, Lola Lane, Larry Parks, Cy Kendall, Eddie Laughton, Dwight Frye.*

The Son of Monte-Cristo
1941. *United Artists. 102'.* **R. :** *Rowland V. Lee.* **D. :** *Louis Hayward, Joan Bennett, George Sanders, Lionel Royce, Montagu Love, Dwight Frye.*

The People vs Dr Kildare
1941. *M.G.M. 78'.* **R. :** *Harold S. Bucquet.* **D. :** *Lew Ayres, Lionel Barrymore, Bonita Granville, Red Skelton, Paul Stanton, Dwight Frye.*

The Blonde from Singapore
1941. *Columbia. 67'.* **R. :** *Edward Dmytryk.* **D. :** *Florence Rice, Leif Erickson, Gordon Jones, Alexander d'Arcy, Dwight Frye.*

The Devil Pays off
1941. *Republic. 56'.* **R. :** *John H. Auer.* **D. :** *J. Edward Bromberg, Osa Massen, Margaret Tallichet, Abner Biberman, Dwight Frye.*



Sleepytime Gal
1942. *Republic. 80'.* **R. :** *Albert S. Rogell.* **D. :** *Judy Canova, Tom Brown, Billy Gilbert, Elisha Cook Jr, Jerry Lester, Dwight Frye.*

The Ghost of Frankenstein
(Le Spectre de Frankenstein)
1942. *Universal. 68'.*
Voir fiche technique dans notre numéro 3, page 29.

Danger in the Pacific
(Danger dans le Pacifique)
1942. *Universal. 60'.* **R. :** *Lewis D. Collins.* **D. :** *Leo Carrillo, Andy Devine, Don Terry, Louise Allbritton, Dwight Frye.*

Prisoner of Japan
1942. *P.R.C.* **Sc. :** *Arthur Ripley et Robert Chapin.* **R. :** *Arthur Ripley.* **D. :** *Alan Baxter, Gertrude Michael, Ernest Dorian, Corinna Mura, Tommy Seidel, Billy Bova, Dwight Frye.*

Frankenstein meets the Wolf Man
(Frankenstein rencontre le Loup-Garou)
1943. *Universal. 72'.* **Sc. :** *Curt Siodmak.* **R. :** *Roy William Neill.* **Pr. :** *George Waggner.* **O. :** *George H. Robinson.* **ES. :** *John P. Fulton.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **M. :** *Hans J. Salter.* **D. :** *Lon Chaney Jr* (Larry Talbot), *Bela Lugosi* (le Monstre), *Ilona Massey* (Baronne Elsa von Frankenstein), *Patrick Knowles, Lionel Atwill, Dwight Frye* (Rudi), *Beatrice Roberts, Maria Ouspenkaya, Edward Parker* (doublure de Lugosi).

Dead Men Walk
(Créature du diable/Le Vampire, Créature du Diable)
1943. *P.R.C. 68'.* **Sc. :** *Fred My* *Sam Newfield.* **Pr. :** *Sigmund Neufeld.* **O. :** *Jack Greenhalgh.* **Maq. :** *Harry Ross.* **DA. :** *Fred Freble.* **M. :** *Leo Erdody.* **D. :** *George Zucco* (Dr Lloyd Clayton/Elwyn Clayton), *Dwight Frye* (Zolaar), *Mary Carlisle, Nedrick Young, Fern Emmett, Robert Strange, Hal Price, Al St John.*

Hangmen Also Die
(Les Bourreaux meurent aussi)
1943. *United Artists. 131'.* **R. :** *Fritz Lang* **Pr. :** *Arnold Pressburger.* **D. :** *Brian Do levy, Walter Brennan, Anna Lee, Ge Lockhart, Hans von Twardowski, Dw Frye.*

Submarine Alert
1943. *Paramount. 66'.* **R. :** *Frank McDonald.* **D. :** *Richard Arlen, Wendy Barrie, Nils Ashter, Roger Pryor, Marc Lawrence, Edward Van Sloan, Dwight Frye.*

Dangerous Blondes
1943. *Columbia. 81'.* **R. :** *Leigh Jason.* **D. :** *Allyn Joslyn, Evelyn Keyes, Edmund Lowe, John Hubbard, Anita Louise, Frank Craven, Dwight Frye.*

SUR NOS ÉCRANS

La Chambre verte

France. 1977. **Prod. :** *Les Films du Carrosse/ Artistes Associés.* **Réal. :** *François Truffaut, assisté de Suzanne Schiffman.* **Dir. de Prod. :** *Marcel Berbert.* **Sc. :** *F. Truffaut et Jean Gruault, sur des thèmes de Henry James.* **Ph. :** *Nestor Almendros.* **Mont. :** *Martine Barraque-Curie.* **Mus. :** *Maurice Jaubert.* **Son :** *Michel Laurent.* **Déc. :** *Jean-Pierre Kohut-Svelko.* **Maq. :** *Thi Loan N'Guyen.* **Cost. :** *Monique Dury, Christian Gasc.* **Inter. :** *François Truffaut (Julien Davenne), Nathalie Baye (Cécilia Mandel), Jean-Pierre Moulin (Gérard Mazet), Antoine Vitez (le secrétaire de l'Évêque), Jane Lobre (Madame Rambaud), Jean-Pierre Ducos (le prêtre), Annie Miller (la première madame Mazet), Marie Jaoul (la deuxième madame Mazet), Monique Dury (Monique, secrétaire du « Globe »), Laurence Ragon (Julie Davenne), Marcel Berbert (le docteur Jardine), Guy d'Ablon (l'artisan en mannequins), Christian Lentretien (l'orateur au cimetière), Patrick Maleon (le petit Georges), Anna Paniez (la petite pianiste).* **Dist. :** *Artistes Associés.* **Durée :** *94'. Eastmancolor.*

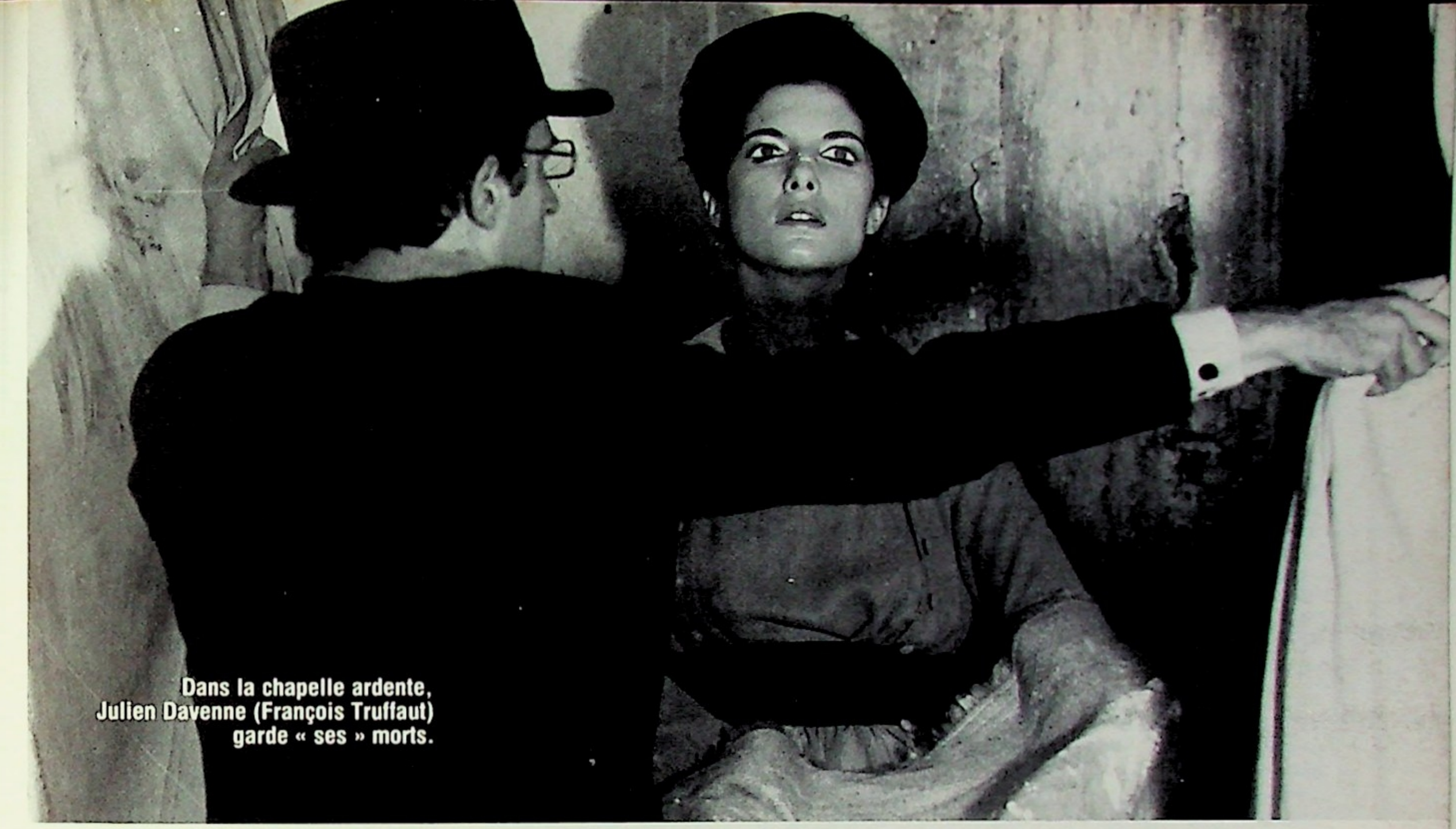
●● Toute l'œuvre de Truffaut est hantée par la mort, qui survient en général au moment où on l'attend le moins : chute des amants de **Jules et Jim,** accident pour l'acteur de **La nuit américaine,** accident encore pour le séducteur de **L'homme qui aimait les femmes** — entre autres. Cette familiarité (mais une telle constante a forcément valeur catharsique pour le réalisateur), qui le pousse aussi à cette réflexion : « chaque année il nous faut rayer des noms sur le carnet d'adresse de notre agenda et il arrive un moment où nous nous apercevons que nous connaissons plus de morts que de vivants », devait bien un jour ou l'autre servir à composer un film entier sur la mort, l'ombre de Henry James n'étant ici qu'un prétexte culturel, un matériau, de ceux sur lequel Truffaut aime une fois sur deux se reposer (pour ses policiers notamment) afin de mieux s'en évader. Mais cette mort, elle ne sera pas brutale, sanglante, elle ne sera pas non plus imprévue; en fait, elle est réduite à l'état d'idée, de concept, elle est vidée de sa substance charnelle. En nous présentant un personnage, Julien Davenne, qui vit dans la familiarité des morts et de la mort, le réalisateur évacue définitivement tout imprévu, toute idée de surprise : la mort étant là, pleinement acceptée, faisant pleinement partie de la vie, elle est aussi amputée de sa charge effrayante.

En fait, Julien Davenne est déjà mort : il a échappé au carnage de la guerre de 14-18 où la plupart de ses camarades ont péri, mais une partie de son esprit est resté « là-bas », de « l'autre côté ». Inconsciemment pétri de la culpabilité de ne pas avoir été tué avec les autres, Davenne s'est coupé du monde des vivants pour moitié, en a été coupé pour une autre moitié, pour sa *moitié* — sa femme, tuée dans un accident d'auto (encore!) quelques jours après son mariage. Ainsi n'est-il plus qu'une âme en peine, un *fantôme* errant sur la terre, à la recherche de la paix définitive : là est la seule, mais aussi la vraie dimension fantastique du film. Son héros est un mort-vivant. Il n'a pas la transparence des spectres, certes (encore qu'il ne laisse pas beaucoup de traces sur son passage), il n'est pas de ces créatures à la chair corrompue (encore que son domaine soit celui du vert — le cimetière, les lampes, la chambre *verte* : couleur de la pourriture), mais c'est un errant qui s'accroche à la compagnie de ses semblables, ses frères incomplets de l'au-delà : un enfant sourd-muet, une jeune fille qui comme lui (mais sans ses outrances : elle est de chair, elle) a des morts dans ses manches, un journal moribond où sa principale activité est de rédiger des rubriques nécrologiques, des photos jaunies...

A ce fantôme, un domaine qui lui ressemble : aucune scène de jour, mais des intérieurs (lampes sourdes, bou-



François Truffaut à l'écoute des morts...


Dans la chapelle ardente, Julien Davenne (François Truffaut) garde « ses » morts.

gies), des nocturnes, des clairs-obscurs (le cimetière). Pas non plus d'assauts psychologiques : les fantômes ont une fonction, ils n'ont pas de libre-arbitre, et Truffaut a bien pris garde de nous présenter son Davenne avec la neutralité du behaviourisme; il parle, ce fantôme, d'abondance même (et avec une monotonie d'intonation qui, voulue ou non par l'acteur-réalisateur, cadre bien avec le propos), mais on ne sait jamais ce qu'il pense réellement (par exemple s'il aime ou non Cécilia, s'il doit ou non lutter contre cet hypothétique amour).
L'autre particularité de cet être d'outre-tombe est de se trouver un successeur (Cécilia précisément), et c'est là aussi un emprunt au fantastique classique (le « gardien » — ici, des mémoires — qui n'accepte de disparaître que lorsqu'il aura trouvé un autre gardien pour prendre sa place...)
Plastiquement, le film joue sur l'ambivalence de deux couleurs contraires : le rouge (en principe la vie) et le vert (en principe la mort). Vert, nous l'avons dit, de la chambre, du cimetière, des globes des lampes au bureau du journal (le Globe, justement). Lieux de vie, mais marqués du signe de la décrépitude. Et rouge des flammes qui consumment la chambre verte, rouge aussi de la lueur des bougies qui emplissent la chapelle ardente que Davenne a aménagée pour « ses » morts. Signe qui là également s'inverse, puisque cette couleur de vie ne baigne que le domaine des morts.
Et c'est dans cet apothéose de flammes que Davenne, le fantôme, sera enfin libéré, non sans avoir passé la clef (c'est *aussi* un symbole sexuel) de la chapelle ardente à Cécilia — Cécilia qu'il a réussi à attirer dans son orbe, dans son ombre, à *éteindre* (elle au départ si rayonnante de vie), ce que ses changements de vêtements (d'abord gais, puis uniformément noirs à la fin) nous signifient directement. La boucle est bouclée : cet homme qui vient de la mort (il est significatif que le film s'ouvre sur des vues documentaires de la « Grande » guerre) y retourne, mission accomplie. Truffaut pourra maintenant, après avoir joué lui-même (comme son maître Cocteau) cette mort dont il a été l'organisateur, ressurgir à la vie — dans un nouveau film.

JEAN-PIERRE ANDREVON

Le Manitou

U.S.A. 1977. **Prod. :** *Herman Weist/Melvin Simon.* **Pr. :** *William Girdler.* **Pr. Ass. :** *J. Cedar, Gilles A. de Turenne.* **Pr. Ex. :** *Melvin G. Gordy.* **Réal. :** *William Girdler.* **Sc. :** *W. Girdler, Jon Cedar et Tom Pope, d'après le roman de Graham Masterton, paru aux Ed. du Masque sous le titre « Le Faiseur d'Épouvantes ».* **Ph. :** *Michel Hugo.* **Dir. Art. :** *Walter Scott Herndon.* **Mont. :** *Bub Asman.* **Mus. :** *Lalo Schifrin.* **Son :** *Glenn Anderson.* **Déc. :** *Cheryal Kearney.* **Cost. :** *Michael Faeth, Agnes Lyon.* **Eff. Sp. Optiques. :** *Dale Tate.* **Eff. Sp. Mécaniques :** *Gene Grigg, Tim Smyth.* **Maq. Sp. :** *Tom Burman.* **Ass. Réal. :** *Bob Bender.* **Inter. :** *Tony Curtis (Harry Erskine), Michael Ansara (Singing Rock), Susan Strasberg (Karen Tandy), Stella Stevens (Amelia Crusoe), Jon Cedar (Dr. Jack Hughes), An Sothern (Mrs Karmann), Burgess Meredith (Dr. Ernest Snow), Paul Mantee (Dr. Robert McEvoy).* **Dist. :** *U.G.C.* **Durée :** *104'. Couleurs.*

●● **The Manitou** est une production de William Girdler, et quiconque connaît la carrière de ce réalisateur sait plus ou moins à quoi s'attendre. Bien qu'il soit très supérieur à **Abby** ou **Grizzly, The Manitou** est loin de valoir son précédent film, **Day of the Animals,** ce qui est assez surprenant, car Girdler avait comme point de départ un best-seller de Graham Masterton (1), où l'on voit un sorcier indien vieux de quatre siècles pousser, telle une tumeur, sur le dos de Karen Tandy, qui ne se doute de rien. Harry Erskine, un voyant charlatan, l'ancien fiancé de Karen, essaie de s'acquérir l'aide de John Singing Rock afin de réduire à néant le plus puissant de tous les sorciers indiens — Misquamacus.

La principale erreur de Girdler concerne le personnage d'Harry Erskine. Bien que joué avec talent par Tony Curtis, le scénario lui donne de nombreuses répliques comiques empêchant le public de sentir monter en lui un crescendo d'épouvante ou de terreur. Cela pouvait fonctionner dans le livre : une personne lisant seule peut arriver à croire l'histoire. Mais un public dans une salle de cinéma bondée, au contraire, aura beaucoup plus de difficultés — notamment dans une scène comme celle où les manitous, ou « esprits » des machines de l'hôpital, sont invoqués pour détruire Misquamacus et où l'on a l'impression que Girdler défie le public de ne pas rire. Ce décalage psychologique aurait dû être éliminé à l'élaboration du script, mais là encore la subtilité n'a jamais été le fort de Girdler.

Considérant les films précédents du réalisateur, il est également surprenant de remarquer que la plupart des effets d'horreur du roman sont absents du film. Éliminée la scène où le corps d'un des membres de l'hôpital « éclate » et où les chairs et les viscères sont projetés et se répandent à l'extérieur de lui. A la place, on voit un écorchement à vif nettement plus appétissant, où des policiers sont éventrés dans un ascenseur et accrochés tels des morceaux de viande saignante (Girdler avait déjà tourné une scène semblable dans **Three on a Meathook**), et une séquence où une poignée d'instruments chirurgicaux sont projetés au visage de Singing Rock. Certaines séquences n'ont pas été tournées car les commissions de censure américaines auraient empêché **The Manitou** d'avoir son visa.

Bien sûr, si Girdler avait rajouté davantage de « blood and gore », son film aurait été projeté dans les « drive-in », et en tempérant ces éléments, il a ainsi



Lors d'une séance de spiritisme, la tête du Manitou émerge de la table.



Le Manitou transforme l'hôpital en une véritable zone arctique.

(1) Voir analyse du livre dans ce numéro, rubrique « Lettres fantastiques ».

essayé d'acquérir une certaine respectabilité et un certain prestige avec la compagnie Avco-Embassy.
Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas grand-chose à apprécier dans le film. La scène de la cliente d'Harry flottant dans le couloir et se projetant au bas de l'escalier est bien réalisée, de même que la séance de spiritisme où la tête de Misquamacus émerge du centre de la table. La séquence où l'on voit naître le manitou éclatant à travers la peau du dos de Karen est très effrayante et fort bien soutenue par l'une des meilleures partitions musicales de Lalo Shiffrin. Le problème est qu'à chaque bon effet correspond un effet raté. La description de l'hôpital où tout se trouve congelé est désastreuse, Girdler essayant en vain de rééditer les scènes-chocs qui agissaient à merveille pour **Day of the Animals.** On remarque ainsi trop que le manitou-lézard est un homme dans une combinaison en plastique, en surimpression.
Et puis vient la fin. Quiconque s'attendant à retrouver celle du livre sera grandement surpris de constater qu'elle se situe dans l'espace. Sans doute un clin-d'œil à la production actuelle, mais assez curieusement, c'est plus de **2001** que de **Star Wars** ou **Close Encounters** qu'elle semble inspirée. Le final est bien réussi, quoiqu'il aurait eu un impact encore plus grand avec de meilleurs effets spéciaux. En parlant d'impact, **The Manitou** gagne beaucoup à être vu dans une copie projetée avec le système Dolby, afin d'avoir un maximum d'effets sonores impressionnants. Assez tristement, William Girdler est mort dans un accident d'avion, en janvier dernier. Il préparait le tournage d'un scénario de science-fiction, **The Overlords**. C'était sans doute un médiocre metteur en scène, mais les passionnés du genre espéraient qu'il aurait peut-être réalisé un jour un chef-d'œuvre. Seul, **Day of the Animals,** ce film-choc effrayant et réussi, reste un témoignage de cette promesse.

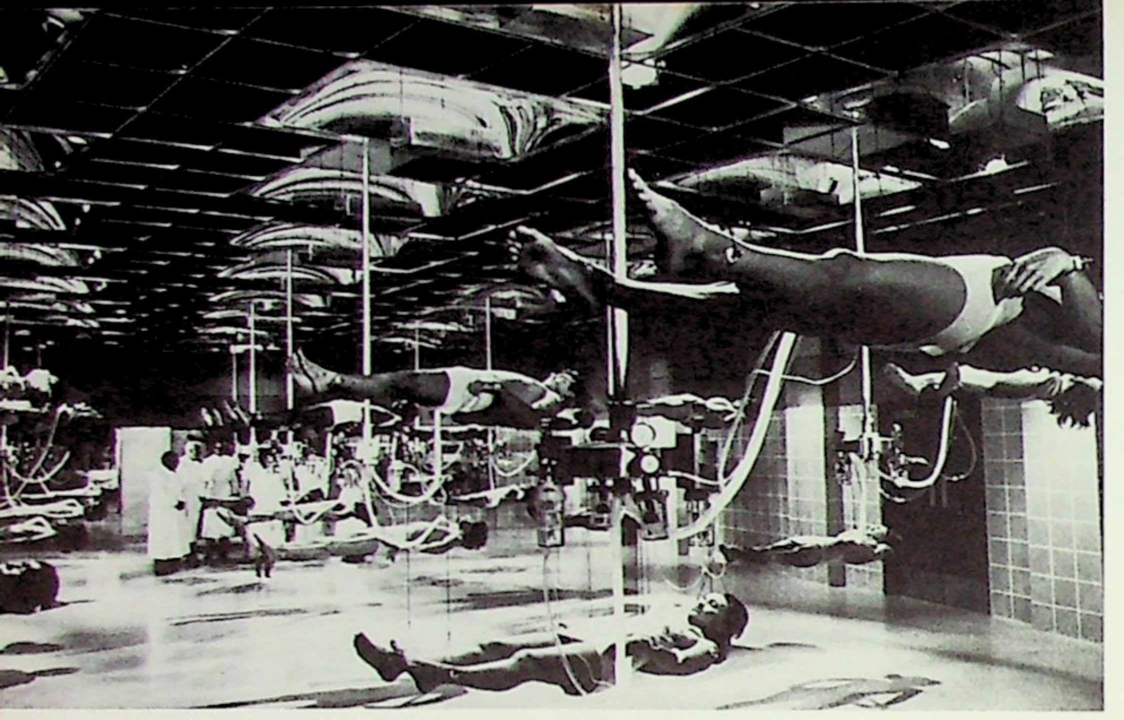
ALAN JONES
(Trad : Robert Schlockoff)



Morts suspectes (Coma)

U.S.A. 1978. **Prod. :** *M.G.M.* **Pr. :** *Martin Erlichman.* **Réal. :** *Michael Crichton.* **Sc. :** *Michael Crichton, d'après le roman de Robin Cook.* **Ph. :** *Victor J. Kemper.* **Dir. de Prod. :** *Phil Rawlins.* **Mont. :** *David Bretherton.* **Mus. :** *Jerry Goldsmith.* **Déc. :** *Albert Brenner.* **Ph. de la séquence du Jefferson Institute :** *Gerald Hirschfeld.* **Maq. :** *Don Schoenfeld.* **Eff. sp. :** *Joe Day.* **Ass. Réal. :** *William McGarry, Ron Grow.* **Inter. :** *Geneviève Bujold (Dr. Susan Wheeler), Michael Douglas (Dr. Mark Bellows), Elizabeth Ashley (Mrs. Emerson), Rip Torn (Dr. George), Richard Widmark (Dr. Harris), Lois Chiles (Nancy Greely), Harry Rhodes (Dr. Morelind), Gary Barton (Informaticien), Frank Downing (Kelly), Richard Doyle (Jim), Alan Haufrect (Dr. Marcus), Lance Le Gault (Vince-le tueur), Michael Mac Rae (premier interne), Betty McGuire (infirmière).* **Dist. :** *C.I.C. (France).* **Durée :** *114'. Metrocolor.*

●● Que Robin Cook, auteur du roman dont le scénario de **Coma** a été tiré soit le responsable d'un certain nombre d'articles de vulgarisation médicale et, ophtalmologue de son métier, après des études de chirurgie, n'a rien pour étonner. Que Michael Crichton, lui-même, nom célèbre de la S.-F. (**Andromeda Strain, Terminal Man** réalisés par Wise et Hodges, et **Westworld,** scénario original réalisé par Crichton) ait également écrit des essais médicaux, et fait des études médicales, ne surprendra pas non plus. Déjà dans **The Carey Treatment** dû à Blake Edward, en 72, il choisissait pour environnement de cette histoire policière les milieux hospitaliers. Le réalisateur de **Westworld** unit, ici, deux de ses préoccupations favorites, les ordinateurs et la médecine, en utilisant le thème du complot : un petit clan de gens richissimes noyautent un domaine (thème des **Conversations secrètes** et autres **Hommes du président**). A un schéma classique de récit



Cette installation permet d'assurer la survie végétative d'un millier de comateux.

policier (1) — un événement touche une personne en un lieu, elle seule s'en inquiète et en cherche la cause, puis devient l'objet d'une double poursuite — il ajoute une révélation qui nous plonge dans une S.-F. teintée de politique. Mais une S.-F. immédiate, plausible et vraisemblable. Plus vraisemblable que certains éléments de son intrigue, particulièrement au cours de l'épisode de la poursuite (dans Jefferson Institute) où se concentrent les bévues (gardiens tournant opportunément la tête, découverte tardive de la voiture oubliée). Ces détails jurent avec l'ambition que la production veut afficher. On peut reprocher à **Coma** de déployer le luxe de certaines représentations (la salle des comateux de Jefferson) tout en conservant parfois les caractéristiques des « shockers » (meurtre insistant de l'électricien).

(1) Le titre français accentue les correspondances avec le genre.

D'autre part, on y exploite un certain féminisme « dans l'air ».
Dans le couple de médecins Susan et Mark, tous deux sont chirurgiens. Célibataire, chacun possède son appartement personnel et les disputes de ménage trouvent leur source dans les problèmes professionnels. Mais, quand l'événement se produit, ce n'est pas Mark qui intervient. Plus de héros, mais une héroïne qui se pose des questions, se lance aveuglément dans la résolution de l'énigme et pour cela n'hésite pas à violer les lois de l'hôpital, à affronter les obstacles et les dangers pour expliquer la mort étrange d'une amie (suite d'un avortement, opération « typiquement féminine »). Nancy Greenly tombe dans le coma sans raison apparente, en cours d'anesthésie.
Crichton nous enferme avec un plaisir sadique dans l'univers de l'hôpital. Il y accumule les plaisanteries de carabins : insistance à manier sous nos yeux la viande dans les salles d'autopsie, entassements des corps dans les réfrigérateurs de la morgue, pansements sanguinolents, orgie de termes scientifiques dans ses dialogues. Il oppose cette ambiance de charcutage, très proche du réel, à l'espace aseptisé, quasi-onirique du Jefferson Institute. Dans une grande salle baignée de lumière violette phosphorescente qui idéalise, des corps sont suspendus, tous jeunes, beaux et lisses. Mais si la façade de cet institut nous paraît rassurante avec ses soi-disant recherches sur le cryogénie, dans les coulisses, le charcutage recommence et va rejoindre les horreurs du marchandage. Au Jefferson, des corps en bonne santé que l'on a volontairement plongés dans le coma en mêlant de l'oxyde de carbone à l'anesthésiant, viennent alimenter une banque d'organes qui rapporte gros à ses créateurs.
Une alternance sémantique se remarque. Le film s'appuie sans cesse sur ces oppositions : corps inertes/corps en mouvement, esprit en veilleuse/esprit en alerte. Susan, en pleine effervescence, se torture l'esprit pour résoudre les mystères. Son corps lui fait écho et, lui aussi, se démène. On nous la montre courant dans les couloirs, se cachant, escaladant des échelles, sautant de tuyaux en tuyaux, toujours hors d'haleine, poursuivie (même lorsqu'elle sort de l'hôpital, elle va *agiter* son corps dans un cour de danse). Sans cesse, elle se heurte à la rigidité des cadavres dont Crichton parsème son film (salle d'autopsie, morgue, corps endormis, cadavres aux différents stades de la décomposition). C'est grâce au flot des corps congelés enveloppés dans leurs housses de plastique comme des manteaux qu'elle viendra à bout du tueur qui la talonne, en l'écrasant sous le poids de leur masse. C'est également en immobilisant le corps de Susan par l'anesthésie en vue d'une pseudo-opération de l'appendicite que le Dr. George Harris, instigateur de l'affaire, tentera de venir à bout de ses désobéissances.
Si l'on excepte la maladresse d'une



Geneviève Bujold essayant de percer le mystère d'un grand hôpital américain.

séquence d'idylle au bord de la mer, rupture regrettable, l'espace construit par le réalisateur, celui d'un lieu clos (l'hôpital qu'on ne voit jamais entouré par la ville) dédoublé par une antichambre froide (Jefferson) nous paraît cohérent. Ainsi, il cristallise toutes les angoisses contemporaines. L'hôpital, c'est l'endroit où l'on soigne, celui où l'on entre malade, d'où l'on sort guéri, *vivant*. En insistant sur le renversement de sa fonction, Crichton transforme l'angoisse en horreur. Même l'espoir d'éternité (entretenu par la cryogénie) se voit annihilé par la réduction des corps au matériel de la chair. Ces thèmes (2) renvoient donc le spectateur à une réalité quotidienne que transpirent les films de l'Amérique d'aujourd'hui. L'homme voit sa foi ébranlée devant la technique, la politique, et la médecine également.

EVELYNE LOWINS

(2) qui rappellent étrangement ceux du célèbre « Jack Baron » de Spinrad.

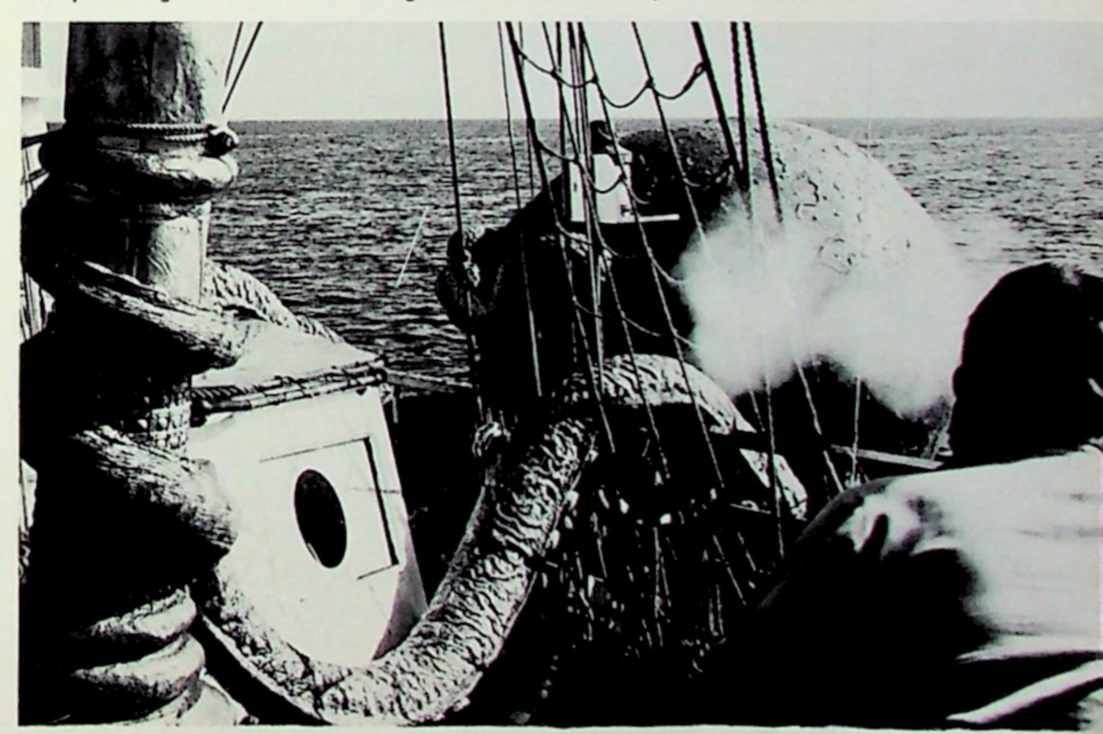
Les Sept Cités d'Atlantis
(Warlords of Atlantis)

G.-B. 1978. **Prod. :** *Emi.* **Pr. :** *John Dark.* **Réal. :** *Kevin Connor.* **Dist. :** *Parafrance.* (Voir fiche technique et entretien dans notre n° 4.)

●● Kevin Connor nous entraîne à nouveau dans un de ses mondes imaginaires où l'aventure traditionnelle côtoie l'héroic-fantasy et les monstres plus ou moins préhistoriques. Quittant pour une fois Edgar Rice Burroughs, il nous conduit sur les traces d'un des mythes les plus célèbres de l'Histoire : l'Atlantide, dont il nous donne une vision assez personnelle et par là même intéressante. Ici, les Atlantes sont des extra-terrestres venus sur terre du temps où nos ancêtres affrontaient quotidiennement les mamouths et autres félins géants. N'ayant d'autres moyens d'échapper à l'univers sous-marin (auquel les avait conduit la comète qui les transportait) que de s'emparer de la Terre, ce sont eux qui, depuis des siècles, grâce à une science avancée concernant le psychisme humain, conduisent indirectement les affaires des hommes.

Comme toujours dans ce genre d'aventure, l'histoire commence sur un bateau — la mer est depuis des siècles le meilleur gardien des royaumes qui demeurent à l'abri du regard des hommes. Il s'agit au départ d'explorer les fonds d'un océan aux antécédents assez mystérieux. A la suite de péripéties mouvementées, nos explorateurs se retrouvent projetés dans le royaume d'Atlantis où un bon nombre de mésaventures les attendent. Le canevas de l'histoire, on le voit, est en soit banal, bien que les thèmes de l'Atlantis, de la Marie-Céleste et du Triangle des Bermudes soient judicieusement entrecroi-

Une pieuvre géante est la farouche gardienne du continent perdu d'Atlantis.





Des monstres énormes, produits de mutations, surgissent face aux explorateurs des 7 CITÉS D'ATLANTIS.



Dans les griffes géantes des Zaargs.

sés. Heureusement, Kevin Connor, dont le **Continent oublié** avait déjà heureusement surpris, a cette fois bien joué le jeu. Il a bâti un film dans lequel l'action est pour ainsi dire discontinue — si l'on excepte le tout début, inévitablement plus statique, qui situe l'histoire et les personnages.

Et pour se faire, il n'a ménagé ni son scénariste Brian Hayles, ni son spécialiste des effets spéciaux John Richardson, ni son monteur Bill Blunders, auquel le film doit une bonne part de son énergie et donc de son intérêt.

Monstres, attaque de ville par ces derniers, poursuite, bagarres, rien ne manque. Pas plus d'ailleurs que l'habituelle pin-up. Mais tout cela est dans l'ensemble habilement conduit, et avec brio.

Les monstres, en particulier, créés par Arthur Healey et animés par Roger Dicken, sont souvent convaincants, quoique de manière inégale : l'attaque du bateau par la pieuvre géante est fort brillamment réalisée. Par contre si l'on sursautera quand la gueule du monstre marin (très réussie) qui s'en prend au batyscaphe surgit dans l'habitacle de façon assez spectaculaire, ce sera pour s'étonner aussitôt après de constater qu'elle appartient à un espèce d'iguanodon caoutchouteux qui se dandine de façon aussi mécanique que grotesque devant une caméra impassible. Le physique de ces charmantes créatures n'est d'ailleurs pas toujours aussi convaincant que leurs apparitions. Mais l'hypothèse qu'ils puissent être le produit de mutations les sauve de l'invraisemblance totale.

Les décors d'Atlantis, cependant, (très souvent peinture sur verre) sont eux très soignés, tant dans le dessin que dans l'harmonie des couleurs, et donnent aux sites un caractère des plus féériques. Très curieusement, les plus artificiels sont les plus réussis. Les « intérieurs » quant à eux, sentent davantage le carton-pâte. A noter d'ailleurs que l'intérêt, régulièrement, tend à baisser lorsque la caméra se penche sur le monde des hommes trop précisément. La vie d'Atlantis, compromis bizarre entre l'heroic-fantasy et le peplum, manque d'originalité et de punch. Mais heureusement, on a le sentiment que l'équipe ne se prend pas trop au sérieux : emportés par le mouvement du film, nous ne lui pardonnons que mieux ses faiblesses et invraisemblances. Il est dommage que l'interprétation manque de poids, comme si les héros étaient fatigués avant même que commence l'aventure. En reine de l'Atlantide, Cyd Charisse semble n'avoir d'autre ambition que de montrer des jambes que les pans de sa robe ont fâcheusement tendance à recouvrir à chaque tentative. Néanmoins, auréolé par une très bonne musique, ce film constitue dans son genre, un spectacle souvent efficace et de qualité.

BERTRAND BORIE

Les Survivants de la Fin du Monde

(Damnation Alley)

U.S.A. 1977. **Prod. :** *20th Century-Fox.* **Pr. :** *Jerome M. Zeitman, Paul Maslansky.* **Pr. Ex. :** *Hal Landers, Bobby Roberts.* **Réal. :** *Jack Smight.* **Sc. :** *Alan Sharp, Lukas Heller, d'après le roman de Roger Zelazny.* **Ph. :** *Harry Stradling.* **Dir. Art. :** *William Cruse.* **Mont. :** *Frank J. Urioste.* **Mus. :** *Jerry Goldsmith.* **Son :** *Bruce Bisenz.* **Eff. Sp. :** *Milt Rice.* **Ass. Réal. :** *Donald Roberts.* **Inter. :** *Jan-Michael Vincent (Tanner), George Peppard (Denton), Dominique Sanda (Janice), Paul Winfield (Keegan), Jackie Earle Haley (Billy), Kip Niven (Perry).* **Dist. :** *Fox.* **Durée :** *95'. Deluxe couleurs.*

●● Si on se fie à la réputation du roman de Zelazny (paru en France sous le titre « Les Culbuteurs de l'enfer », aux éditions Champ Libre), cette adaptation n'est pas à la hauteur de son modèle.

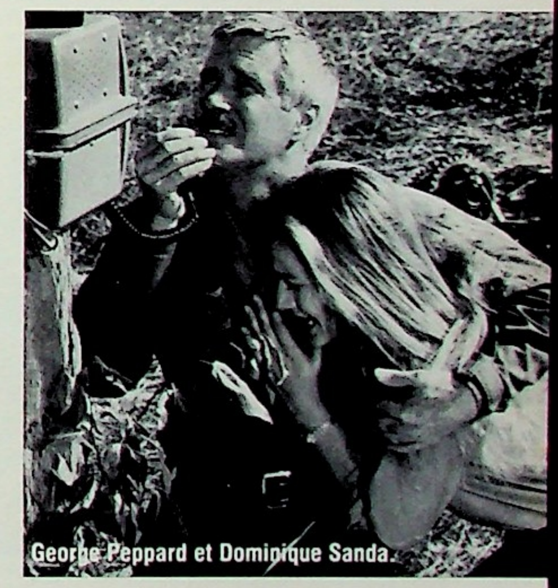
Le périple, à travers les U.S.A. ravagés par la guerre nucléaire, d'une poignée de survivants en quête d'autres rescapés (l'instinct grégaire ayant, semble-t-il, survécu) n'est ici que prétexte à aligner une série de séquences inégales, chacune d'elles réservant à nos héros une nouvelle mésaventure.

Découpé en tranches, le film de Jack Smight serait un bon feuilleton T.V. (les moyens financiers semblent d'ailleurs du même ordre). Malheureusement, l'enchaînement mécanique de l'aventure s'articule au détriment des personnages, de leurs caractères et de leurs rapports, qui sont à peine effleurés. C'est tout juste si on nous met au courant de la rivalité entre George Peppard et Jan-Michael Vincent, et quant à la pauvre Dominique Sanda, égarée en ce désert, son personnage est littéralement inexistant.


Jan-Michel Vincent et sa « passagère » cernés par les scorpions géants.

Ce ne serait pas un grand péché si le spectacle avait de quoi nous satisfaire par ses vertus fantastiques. On n'est guère étonné par le « Landmaster », engin prévu par l'U.S. Army pour l'après-guerre atomique, véhicule blindé tout-terrain (et même amphibie). Reste deux ou trois scènes intéressantes. D'abord la description froidement terrifiante de la guerre (vue de l'intérieur d'un blockhaus, sur écrans de radar). L'arrivée dans les salles de jeux désertes de Las Vegas. Et surtout, la traversée de Salt Lake City envahie par des millions de monstrueux cafards, auprès desquels ceux de Jeannot Szwarc étaient de sympathiques bestioles. Il y a là quelques minutes de terreur glauque qui valent le déplacement. Dommage qu'un dénouement ridicule vienne tout gâcher.

GUILLAUME LOURIS


George Peppard et Dominique Sanda.

FILMS SORTIS A PARIS DU 1er FÉVRIER AU 30 JUIN 1978

L'ANGE ET LA FEMME, de **Gilles Carle** (Canada, 1977), avec **Carole Laure, Lewis Furey** (29-3).

Un film d'amour et de mort, de blanc et de noir, du monde et d'hors le monde. Noir : un gros plan de canon de mitraillette, qui crache soudain le feu et le plomb. Blanc : la neige, avec un corps qui lentement déboule, se désarticule, s'immobilise enfin.

C'est le monde — une grande étendue de neige, plus que quelques arpents, où la politique dans ce qu'elle a de plus gangrenné, de plus proche de la mort (ici ses signes les mieux visibles, les plus codifiés : la maffia) agit sur les forces de la vie, les fige...

Donc Fabienne est danseuse dans un cabaret de Montréal; un jour elle en a assez, se met à parler du Chili en plein spectacle : intrusion intolérable du réel dans un monde frelaté. Et puis elle en sait trop. Ses employeurs l'emmènent en voiture faire un petit tour — de ceux d'où l'on ne revient pas.

C'est ici que surgit le fantastique : l'ange, il s'appelle Gabriel, vient prendre dans ses bras le cadavre sanguinolent de Fabienne, l'emmène dans sa maison isolée dans la neige. Là, et comme Dieu (un de ses grands parents) animait l'inanimée par son seul souffle, il répand sur le corps de la morte, par sa bouche, la fumée d'une prosaïque cigarette, et la si belle endormie s'éveille, toutes plaies refermées, mais sans mémoire.

Elle aimera son sauveur (mais n'est-il pas aussi son gardien, voire son geôlier?), mais à mesure qu'il lui racontera, par brides, ce monde dont il voudrait la préserver, elle veut y retourner, à ce monde, elle veut se venger. Elle retrouve les assassins, les fait disparaître en fumée par le seul pouvoir de son regard... Mais cette vengeance remet la réalité sur ses rails : à nouveau elle est capturée, ligotée, à nouveau c'est le petit tour en voiture, à nouveau la mitraillette crache, et c'est l'immobilité de la mort, une forme noire étendue dans la neige, un œil fixe ouvert sur l'infini. Et pas de sauveur.

En employant ce postulat archétypique du fantastique classique (au moment où il meurt, un individu semble revivre une



●

existence fantasmatique factice qui se termine par sa mort : on retrouve là, entre autres, le schéma de **La rivière du Hibou**), Gilles Carle veut bien évidemment, en même temps qu'il l'exploite, l'annuler. Le fantastique, ça n'existe pas, les mortes qu'un ange réveille, ça n'existe pas : seule existe la réalité, une réalité de violence et de mort qu'un rêve illusoire ne suffit pas à effacer. La lutte, sans doute, se situe sur d'autres terrains, en d'autres films...

C'est l'œil rond et noir de la mitraillette, saisi en très gros plan, qui tue : ce n'est pas l'œil magique de Fabienne, rond et doré (sans doute, bien que le film soit en noir et blanc), qui réduit les mafiosi en fumée dans le non-temps du rêve, mais est bien impuissant à détruire qui que ce soit dans la réalité. Et si la fumée qui sort du canon de l'arme est mortelle, celle qui sort de la bouche de l'ange ne redonne la vie que le temps d'un film, une illusion en noir et blanc.

La vie d'ailleurs, c'est le monde : ce n'est pas le hors-le-monde. Et le domaine de l'ange, précisément, est hors le monde, il est nulle part, dans un champ de neige où le réel ne pénètre guère que sous la forme de quelques amis grotesques qui ne savent que pérorer sur du vent. Les efforts de Gabriel pour enfermer Fabienne dans ce néant de neige sont vains : car en réalité elle n'est plus là, n'a jamais été là, n'est qu'un cadavre figé dans le blanc.

Ce beau film fantastique qui nie le fantastique pour dire le réel (le politique) eût gagné sans doute à être écourté, ou à avoir été tourné moins rapidement : car entre les deux parenthèses de la boucle, admirables, et si l'on excepte une scène d'amour convenue mais plastiquement belle, le film patine quelque peu. Le sens du vide, du non-temps est difficile à rendre, et Gille Carles, dont le talent certain est ailleurs que celui d'Antonioni, n'a pas su meubler les trois-quart d'heures centraux (les questions de Fabienne, la visite des amis, le premier retour à la ville). Mais restent un charme et de la beauté, dans un paysage de mort.

(J.-P. A.)

ATTENTION, LES ENFANTS REGARDENT, de **Serge Leroy** (France, 1977), avec **Alain Delon, Richard Constantini, Tiphaine Leroux, Sophie Renoir** (12-4).

On aura, et cela commence maintenant à se savoir, utilisé et réutilisé le motif des enfants dans le cinéma (cinéma du genre, cinéma dans son acceptation plus générale). Au cœur du fantastique et de la science-fiction, tout un système d'interprétation s'est constitué. Depuis **La petite fille au bout du chemin,** adapté du roman de Laird Kœnig, il s'est avéré aisé de le reconnaître, même avec des variantes dans le genre purement policier (très légèrement teinté de fantastique). **Attention, les enfants regardent** de Serge Leroy, d'après un roman du même Laird Kœnig, appartient, lui, au genre policier, avec une certaine coloration fantastique. Les structures demeurent, puisqu'elles nous viennent en droite ligne de la psychanalyse. Pas d'enfants sans parents, pas de parents sans enfants. Nous entrons à pieds joints dans le « roman familial ».

A travers cette histoire honnêtement filmée, sans plus, ce n'est plus une petite fille qui s'acharne à faire croire qu'un père mort reste vivant, mais quatre enfants qui s'efforcent de faire croire au monde extérieur personnifié par un certain nombre d'intrus violant les lois de la pro-

priété qu'une femme morte (la bonne espagnole noyée accidentellement à la suite d'une plaisanterie malencontreuse) reste vivante. Lors de l'absence des parents se forme une cuirasse symbolisée avec outrance par la construction d'un château de sable qui se verra détruit par la mer au retour des parents. Mais ici, ce que l'on veut signifier plus encore que la force (imaginaire et réelle) du monde des enfants, c'est *l'influence de la télévision* et de la violence. Le propos acquiert de l'ambiguïté, de plus, il apparaît faux car les enfants, semble-t-il, ne perçoivent ni la violence ni la mort comme la perçoivent les adultes. Voir la facilité avec laquelle ils décident d'éliminer les gêneurs. La fiction implique un passage à l'acte peu probable dans la réalité. Le désir de mort bien sûr devrait rester au niveau symbolique. Dès lors, c'est le plaidoyer, qui, pour nous, fait office de gêneur. Et l'on se prend à penser que ce film s'est trop inspiré d'un ancêtre plus riche, plus signifiant, le **Chaque soir à neuf heures** de Jack Clayton, mille fois plus subtil, plus travaillé. Un seul élément rattache alors le film au genre qui nous intéresse ou plus exactement à l'une de ses frontières : le merveilleux. Ici, l'homme (Alain Delon), justicier mystérieux, témoin embarrassant et victime toute choisie, permet de châtier d'un seul coup tous les ogres et les géants du monde, toutes ces figures paternelles engendrées par les contes. Les contes de fée pour enfants. (E. L.)

LE CERCLE INFERNAL (FULL CIRCLE) (3-5)

Voir critique dans notre n° 2.

LA CHAMBRE VERTE (5-4).

Voir critique dans ce numéro.

LE CROCODILE DE LA MORT (DEATH TRAP) (24-5).

Voir critiques dans nos n° 2 et 5.

DORA, OU LA LANTERNE MAGIQUE, de **Pascal Kane** (France, 1976), avec **Valérie Mairesse, Nathalie Manet, Rita Maiden, Gérard Boucaron** (1-3).

« Conte de fée : les aventures d'une jeune ingénue dans un Paris contemporain où cohabitent les sortilèges et les ambitions de tous les jours. »

Le « fantastique français » atteint avec ce film les sommets de l'indigence! (A. G.)

L'ESCLAVE DE SATAN (SATAN'S SLAVE), de **Norman J. Warren** (G-B, 1975), avec **Michael Gough, Martin Potter, Barbara Kellermann** (3-5).

« Accompagnée par ses parents, Elizabeth se rend chez son oncle, demeurant à la campagne, afin d'y passer quelques jours de vacances. Elle ne se rend pas compte que son jeune cousin, Stephen, est un tueur psychopathe qui vient d'assassiner un couple de touristes américains, et compte récidiver sous peu... »

Satanisme et abondance de meurtres horrifiants pour un sous-produit de la pire espèce. (A. G.)

LES FANTOMES DE HURLEVENT (NELLA STRETTA MORSA DEL RAGNO) de **Antonio Margheriti** (Italie/France/Allemagne, 1971), avec **Anthony Franciosa, Michèle Mercier, Karin Field, Klaus Kinski** (8-2).

Anthony Dawson, de son vrai nom Antonio Margheriti, forme, avec Mario Bava et Riccardo Freda, la trilogie des metteurs en scène italiens ayant donné au fantastique cinématographique de ce pays une esthétique spécifique liée à celle des années soixante.

Ce spécialiste de la réalisation rapide, quatre semaines au plus, souvent deux ou trois (parfois deux jours pour les effets spéciaux) a œuvré dans tous les genres (western, peplum, S.-F., fantastique, films pour enfants). De son chef-d'œuvre, aux yeux de certains, **La Danse macabre** interprêté par Barbara Steele et qui date de 1964, il a fait ce remake, **Nella Stretta morsa del ragno (Les Fantômes de Hurlevent)**, en 1971. En réalité, le film réalisé près de dix ans plus tard porte encore la marque des années soixante. L'utilisation dans le prologue du personnage d'Edgar Poe et l'exploitation par le scénario d'héroïnes « poeiennes » (revenantes séduisantes ayant partie-liée à la vengeance) lui donne un côté cormanien. Malheureusement, lenteur et absence de rythme restent deux défauts que l'on compte souvent en commun au passif des deux réalisateurs.

Dès l'ouverture, la scène du cabaret nous projette dans un cadre très XIXe siècle. En ces lieux, le défi relevé par un inconscient journaliste le conduira entre les murs d'une demeure à l'aspect aussi maléfique que sa réputation. Nous frayons avec des thèmes on ne peut plus classiques. Voici l'espace maudit dans lequel on pénètre mais d'où l'on ne sort pas, où se rejoue sans cesse un drame passionnel perpétré par un groupuscule de spectres condamnés à l'errance et à la réitération. Car, si



chose déjà exceptionnelle, notre héros parvient à glisser entre les mains ectoplasmiques, c'est la maison, qui, en dernière instance, le retiendra, empalé aux grilles de son portail.

L'action, cernée d'un prologue (le soir) et d'un épilogue (l'aube), se déroule en une nuit, temps propice aux rêves, temps nécessaires pour qu'ils virent aux cauchemars, temps suffisant aux apparitions de jolies femmes pour se transformer en vampires. Et l'érotisme se change en violence (à noter d'ailleurs que cette violence n'est introduite vraiment qu'avec les fantômes masculins de l'histoire).

Dawscn/Margheriti anime pour nous avec un certain art cette vieille maison abandonnée aux toiles d'araignées, peuplée de portraits et d'objets symboles d'un autre temps. Si l'on retrouve là ce que l'on peut appeler « une patte », un style, l'intervention du surnaturel s'opère sans théâtralité aucune et l'on refuse du même coup toute angoisse. Fantômes blond et brun comme échappés du roman de Potocki « Le Manuscrit trouvé à Saragosse », n'engendrent plus qu'ennui et platitude. (E. L.)

GÉNÉRATION PROTEUS (DEMON SEED) (8-2).

Voir critique dans notre n° 3.

LA GUERRE DE L'ESPACE (THE WAR IN SPACE), de **Jun Fukuda** (Japon, 1978), avec **Kensaku Morita, Ryo Ikebe, Yuko Asano** (8-3).

« 1980 : les Ovni attaquent la planète, et la guerre éclate sur l'ensemble des systèmes solaires. »

Une nouvelle preuve de l'incompétence totale du besogneux réalisateur Jun Fukuda; grotesque succédané du film de George Lucas. (A. G.)

HOLOCAUST 2000, d'**Alberto Martino** (Italie/G-B, 1977), avec **Kirk Douglas, Simon Ward, Agostina Belli** (22-3).

« Chargé de construire une centrale thermo-nucléaire dans un pays imaginaire du tiers monde, un ingénieur est mis en présence de faits troublants annonçant (il l'apprendra enfin bien longtemps après que les spectateurs l'aient compris) la venue de l'Antéchrist, en la personne de son propre fils. Essayant en vain de détruire cet être qu'il ne peut plus considérer comme sien, il sera vaincu et le démon triomphant, entouré de ses disciples, commencera son règne en construisant cette usine, dette apocalyptique du monde industriel. »



Les farouches opposants au nucléaire ont dû apprécier ce film à sa juste valeur. Voilà bien en effet la preuve matérielle qu'il leur fallait pour convaincre l'opinion du bien-fondé de leur théorie. Nucléaire = Satan. On s'en doutait un peu, mais pas à ce point. Le cocktail de fantastique et de réalité sociale donne cependant plus de matière à réfléchir et à méditer que les coutumières histoires sataniques purement irrationnelles; il y a là en effet de quoi alimenter fructueusement un « dossier de l'écran ». Les surimpressions insistantes du dessin de l'usine projeté avec celui de l'hydre apocalyptique ne laissent aucun doute sur ce qui nous attend à bref délai. La démonstration est pesante, certes, mais point tout à fait inutile. A part ça, il reste un scénario pas plus mal édifié que ses confrères récents consacrés à Belzébuth, où les sommets dramatiques sont intelligemment dosés et spectaculairement variés (séquences de l'asile, affrontement final entre le père et le fils). Excellente prestation de Kirk Douglas coutumier des personnages paroxystiques, dont la solidité d'abord inébranlable s'effrite lentement sous les coups du Malin, jusqu'à sa défaite finale qui le relègue au rang de spectateur impuissant. Le jeune Simon Ward a le physique de l'emploi; son regard étrange donne à son visage poupin toute l'ambiguïté souhaitable : la beauté du Diable, en quelque sorte... (P. G.)

L'HOMME-ARAIGNÉE (SPIDERMAN), de **B. W. Swackhamer** (U.S.A., 1977), avec **Nicholas Hammond, Lisa Eilbacher, Michael Pataki, David White** (15-3).

« Après avoir été piqué par une araignée, Peter Parker, photographe amateur passionné d'expériences scientifiques, s'aperçoit qu'il possède le pouvoir de grimper le long des murs et de marcher au plafond. Il va l'utiliser pour combattre les « forces du mal » nombreuses à New York. La jolie Judy Tyler, dont le père est accusé à tort de meurtre, fait appel à lui. »

Téléfilm américain distribué au cinéma. Amère déception pour les amateurs de la célèbre bande dessinée, dont la première transposition sur pellicule s'avère un échec. (A. G.)

L'HORRIBLE INVASION (KINGDOM OF THE SPIDERS), de **John Bud Carlos** (U.S.A., 1977) avec **William Shatner, Tiffany Bolling, Woody Strode, David McLean** (31-5).

A l'épicentre d'une pléthore de films d'invasions, **Kingdom of The Spiders** ne fait pas trop pâle figure. Tout en conservant la « toile de fond » privilégiée par ce genre de production — une Arizona pour publicité de cigarettes (scène du pique-nique) —, il adopte une série de personnages, qui pour se conformer, eux aussi, aux normes de la catégorie, n'en sont pas moins dotés d'une certaine épaisseur. Quant au matériau « araignée », on le trouve manipulé avec un certain sens de la progression, qualité indispensable au motif de l'invasion. Personnifiée, dès le départ par l'emploi de la caméra subjective ou de la caméra au ras du sol, l'araignée nous paraît d'abord dotée d'intentions peu claires. Dans un plan significatif, presque poétique, elle donne l'impression de suivre le fermier comme le robot fidèle o t'animal familier. Bientôt, après une série d'attaques se portant sur le bétail (la vache, le taureau) puis sur les humains (le fermier, sa femme, la belle sœur, l'aviateur, etc.) le scénario, sacrifiant autant à une mode qu'à un courant, va mélanger les allusions à **Jaws** (le shériff veut faire pulvériser des insecticides alors qu'ils sont, précisément, a l'origine de l'agression des araignées; privées de leur nourriture naturelle, les insectes, celles-ci se voient contraintes de s'en prendre aux animaux et aux humains, leur venin du même coup, devient plus toxique que la normale) à la structure bien connue des **Oiseaux** d'Hitchcock. Ainsi, après une multiplication de l'élément araignée consécutive à l'accumulation des agressions, nous aboutissons à une ultime attaque ultra-violente dans un lieu clos abritant quelques réfugiés devenus héros. Ici et là, on a posé des fausses alertes et introduit quelques idées nouvelles qui font sourire, comme ce retournement des mécanismes de la peur instaurés par le fantastique traditionnel. De nos jours, lorsqu'une jolie femme (biologiste de surcroit) découvre une araignée dans un tiroir au lieu d'hurler comme Faye Wray devant King Kong, elle la



●

prend sur sa main et lui fait compliment « de sa belle robe ».

Dès le début du film, le garage de la ferme envahi par les toiles d'araignée annonce une autre heureuse trouvaille : ce dernier plan d'une ville enrobée dans un cocon, réserve de nourriture pour une armée d'arachnées gourmandes. Voilà une vision apocalyptique à laquelle, jusqu'à maintenant, personne n'avait songé. (E. L.)

LADY DRACULA (19-4)

Voir critique dans notre n° 1.

KING KONG REVIENT (APE), de **Paul Leder** (U.S.A./Corée, 1976), avec **Rod Arrants, Joanna De Varona, Alex Nicol** (15-2).

« Prisonnier sur un cargo, un singe s'échappe et déchaine des cataclysmes sur son passage. »

Cette « plate » imitation de **King Kong** fut pourtant tournée en relief mais le distributeur français n'a pas jugé utile de nous présenter le film dans cette version. Nul ne s'en plaindra. (A. G.)

MORTS SUSPECTES (COMA) (28-6).

Voir critique dans ce numéro.

LE MYSTÈRE DU TRIANGLE DES BERMUDES (THE BERMUDA MYSTERY) de **René Cardona Jr.** (Mexique, 1977), avec **John Huston, Claudine Auger, Marina Vlady, Gloria Guida, Hugo Stiglitz** (12-4).

Le **Mystère du triangle des Bermudes** s'apparente à ce que l'on pourrait appeler un « melting pot » fantastique. Partant d'un fait se rattachant aux phénomènes inexplicables, le voilà qui s'englue dans les histoires de démons marins et de possession. Les avions, les bateaux qui disparaissent dans le triangle des Bermudes sont-ils attirés par des champs magnétiques? Tombés aux mains d'extra-terrestres? Ou simplement appelés, eux et leurs passagers, par les monstres les plus extravagants? Le film de René Cardonna ne vous donnera sûrement pas une réponse satisfaisante, loin de là. Au fil des images, il élucubre, défiant la vraisemblance, bravant les plus sommaires impératifs de la mise en scène, s'appuyant sur l'interprétation la plus pauvre qui soit. Un bateau de plaisance part en expédition pour sonder les fonds de la mer des Bermudes et y explorer des ruines. Si les humains font un mouvement vers la mer, la mer, elle, va au-devant des humains, par l'intermédiaire, mais oui, d'une poupée maléfique recueillie comme naufragée par une innocente petite fille. Elle fera à elle seule verser le film fantastique dans le film catastrophe. Le sort s'acharne sur l'équipage, les thèmes les plus confus s'installent. Vampirisme : la poupée se nourrit de sang humain; démonologie : l'enfant est possédée; univers lovecraftien et Hope-Hodgsonien : les monstres tentaculaires sévissent. Nous baignons, nous, en plein anarchisme de l'entrecroisement de l'espace/temps. Mais la faille ne se situe pas seulement dans cet espace/temps, elle est aussi présente dans un scénario inepte, dans une mise en scène inexistante. Quelques éléments auraient pu être traités avec bonheur : le mélange des sons captés par le radar où les appels des bateaux et des avions rejoignent le propre appel du bateau récepteur; ou bien encore cette figuration de la poupée inquiétante dont le visage est celui d'une femme maquillée. Mais tout cela reste inexploité dans le plus délirant des désordres. (E. L.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 1er FÉVRIER AU 30 JUIN 1978



LA PLANÈTE DES MONSTRES (SON OF GODZILLA), de **Jun Fukuda** (Japon, 1968), avec **Tadao Takashima, Akira Kubo, Beverly Maeda** (24-2).
Voici dix ans, Jun Fukuda succédait à Inoshiro Honda dans la réalisation des films de « Godzilla » à la Toho. Cet épisode parodique, et assez réussi, aura eu surtout le mérite de nous révéler son fils, adorable bambin crachant des ronds de fumée sous les yeux attendris de maman dinosaure. (A. G.)

QUAND LES ABEILLES ATTAQUERONT (SAVAGE BEES) (14-6).
Voir critique dans notre n° 2.

LE RAYON BLEU (BLUE SUNSHINE) (7-6).
Voir critiques dans nos n° 2 et 5.

RENCONTRES DU TROISIÈME TYPE (CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND) (24-2).
Voir critique dans notre n° 4 et entretien dans notre n° 5.

LES REPTILES (RATTLERS), de **John Mac Cauley** (U.S.A., 1976) avec **Elisabeth Chauvet, Sam Chew, Dan Priest** (14-6).
« Dans le désert américain, des serpents, devenus soudain agressifs, attaquent les habitants isolés. Un colonel s'avère responsable des événements tragiques. »
La guerre du Viet-Nam sert de prétexte à un film d'épouvante (les animaux ayant absorbé un produit destiné à être utilisé comme arme biologique) particulièrement bâclé et insignifiant. (A. G.)

RUBY, de **Curtis Harrington** (U.S.A., 1977), avec **Piper Laurie, Stuart Whitman, Roger Daris, Janit Baldwin** (31-5).
Ancien critique de cinéma, cinéphile convaincu, auteur d'une filmographie commentée de Joseph Von Sternberg, Curtis Harrington fait preuve ici encore d'un goût du baroque qui ne trahit pas son modèle. Ni **Night Tide,** son premier long métrage, ni **Games (Le Diable à trois)**, ni encore **Whoever Slew Auntie Roo? (Qui a tué Tante Roo?)** ne furent des films à succès. Aucun d'eux ne lui permit de sortir des sentiers de la réalisation de séries B, parfois bâclées, parfois talentueuses. Jamais Harrington n'a embrassé une cohérence suffisante pour devenir, à la manière d'un Fisher, un auteur. De toute évidence, il aime enfermer ses personnages nostalgiques dans les serres chaudes d'un passé aux réminiscences hollywoodiennes, entre les murs rétrécis de lieux claustrophobiques. Quand il choisit de nous montrer des extérieurs, ce sont des marécages bleutés enrobés de brumes vénéneuses aux vapeurs méphitiques ou un « drive-in », de nuit, envahi par la présence d'un écran qui projette la démarche écrasante d'une femme de cinquante pieds de haut.
Petite série B, **Ruby** reproduit la situation d'un cinéaste comme Harrington dans le cinéma américain, en mettant en scène l'attitude des jeunes spectateurs devant l'écran. Peu attentifs à ce qui défile devant leurs yeux alors qu'ils sont installés confortablement à l'abri d'une voiture, ils sont plus inattentifs encore à l'horreur qui en déborde (ici, les assassinats).
Comme **Summer of Secrets, Ruby** embaume le passé et si quelques éléments à la mode y sont introduits, c'est pour mieux témoigner de l'état du fantastique à ce jour. **The Exorcist** et **Carrie** fournissent, finalement, des scènes, en rupture, fort peu réussies. Les films d'hommes n'intéressent pas Harrington qui préfèrent travailler avec des vedettes féminines, quitte à subir leurs caprices de stars. Ruby Claire, (Piper Laurie) hante ce « drive-in », ancienne boîte de nuit où elle chantait et dansait, pourchassée par ses souvenirs comme Arthur Digman dans **Summer of Secrets** fait revivre les beaux jours d'autrefois en visionnant des films de sa danseuse de tango. « It was so beautifull in those days ». Maintenant, seuls l'alcool et une vieille chanson peuvent faire revivre, le temps d'une illusion, les splendeurs d'antan. C'est le « souvenir-écran » qui détruit, c'est le cinéma qui alimente les nostalgies suicidaires. Les meurtres des anciens « bad guys » du gang sont en rapport avec le cinéma : projectionniste étranglé par la pellicule, malheureux garçon projeté, puis empalé sur un



écran vide. Enfin, dans un ultime symbole, le fantôme de Nicky viendra s'inscrire sur la toile blanche pour apparaître aux yeux de la star du Sunset Boulevard. Harrington ne sacrifie pas seulement à l'esthétisme écarlate de ces relents hollywoodiens, il sait insuffler la peur à travers ces feuillages mus par une force invisible, au centre de ce « drive-in » nocturne et désert dont tous les micros se voient pris par la frénésie d'une danse macabre. Comme Ruby conserve dans un bocal les yeux arrachés par vengeance à un ancien amant, elle conserve en son cœur le souvenir d'un amour romantique qui lui revient sous la forme d'un fantôme. Le cinéphile lui conserve les images. C'est la passion du cinéma qui surnage, émergeant des abîmes sous-marin faisant oublier les compromissions de la production, les ratages incohérents aux contraintes des budgets et des impératifs (le producteur exécutif ayant imposé un scénario de sa composition). Pourtant, gageons que dans quelques années, un assortiment choisi des beaux plans de **Ruby** viendra rejoindre l'iconographie des histoires du cinéma fantastique, juste pour rafraîchir nos mémoires et nous faire rêver. (E. L.)

LES SURVIVANTS DE L'APOCALYPSE (DAMNATION ALLEY) (14-6).
Voir critique dans ce numéro.

UN ESPION DE TROP (TELEPHON) de **Don Siegel** (U.S.A., 1977) avec **Charles Bronson, Lee Remick, Donald Pleasence, Tyne Daly** (7-6).
« Dans les années cinquante, le K.G.B. a envoyé sur le territoire américain des agents soumis à un traitement particulier d'hypnose : sous une apparence normale de paisibles citoyens américains dont ils ont pris l'identité, ces robots humains deviennent des automates destructeurs que rien ne peut détourner de leur objectif, au simple énoncé de quelques vers d'un poème. La guerre froide entre l'U.R.S.S. et les U.S.A. ayant pris fin, ces agents ont été « oubliés ». De nos jours, un farouche stalinien désireux de déclencher un conflit mondial les « met en mouvement », provoquant une succession de désastres aux U.S.A. Un agent soviétique est envoyé aussitôt pour le récupérer et le détruire. »



Quand le fantastique vient épauler l'espionnage, tout le monde y trouve son compte. Cette idée extraite d'un roman de Walter Wagner en vaut bien d'autres et ces citoyens paisibles devenant des machines à détruire sur un simple coup de téléphone nous procurent bien des émotions. Les séquences d'incendie ou d'explosions sont des plus spectaculaires et le suspense se maintient constamment au niveau supérieur. On retrouve le Don Siegel d'**A bout portant**; Bronson n'a jamais été aussi monolitique, Lee Remick aussi mignonne, et Pleasence aussi inquiétant. (P. G.)

UN VENDREDI DINGUE, DINGUE, DINGUE (FREAKY FRIDAY), de **Gene Nelson**, (U.S.A., 1976), avec **Barbara Harris, Jodie Foster, John Astin, Patsy Kelly** (3-5).
« Ayant fait le même vœu au même instant, une mère et sa fille échangent leur personnalité, l'esprit de chacune venant habiter le corps de l'autre. Il s'ensuit pour toutes deux une succession de catastrophes : la fille ne peut faire face aux mille et un travaux ménagers où sa mère excellait, tandis que celle-ci doit disputer un match de hockey et une course de ski nautique dont sa fille est une précoce championne. Après moult péripéties, un second souhait les rendra à leur vraie personnalité. »

Sous une enveloppe aimable et franchement amusante (abondance de gags dignes des cartoons - label oblige - ou des Mack Sennet Comedies), voilà l'un des plus intéressants sujets sur lequel le cinéma fantastique ne s'est pas assez penché. Ce n'est plus le dédoublement de la personnalité cher à tous les Jekyll, c'est le transfert et plus encore l'échange avec une autre individualité. Qui de nous n'a jamais souhaité être un autre, sans se douter que cet autre, peut-être, préférerait se trouver dans notre peau? Car l'individu n'envie que ce qu'il croit ne pas avoir, oubliant trop ce qu'il a réellement. **Freaky Friday** nous donne, mine de rien, une leçon d'humilité et de sagesse sans être pour cela un indigeste pensum. Le fait est assez rare; profitons-en pour voir ce film sans prétentions et rire sans cesse aux mésaventures cocasses de ces deux femmes, l'adulte et l'adolescente (excellentes Barbara Harris et Jodie Foster) dont chacune enviait le sort de l'autre imprudemment! (P. G.)

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Andrevon, Alain Gauthier, Pierre Gires, Évelyne Lowins.

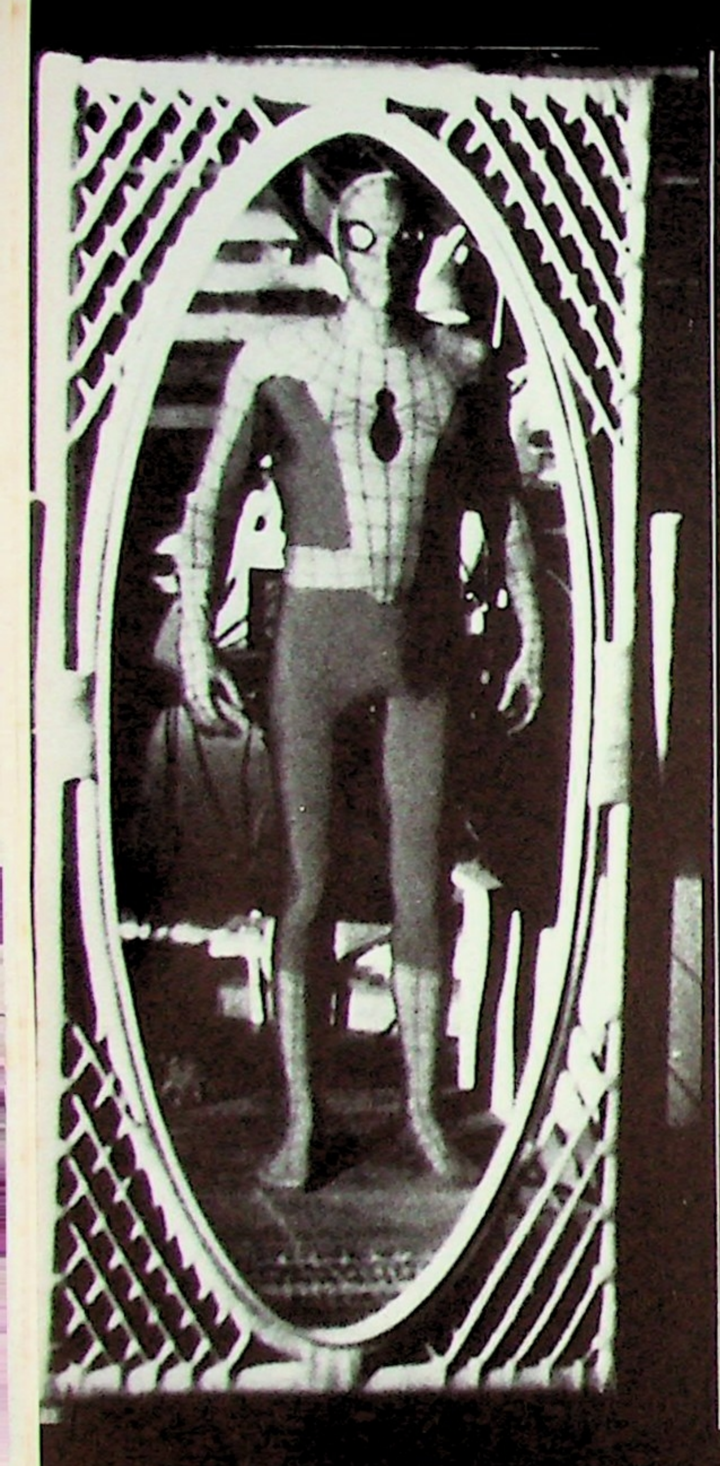
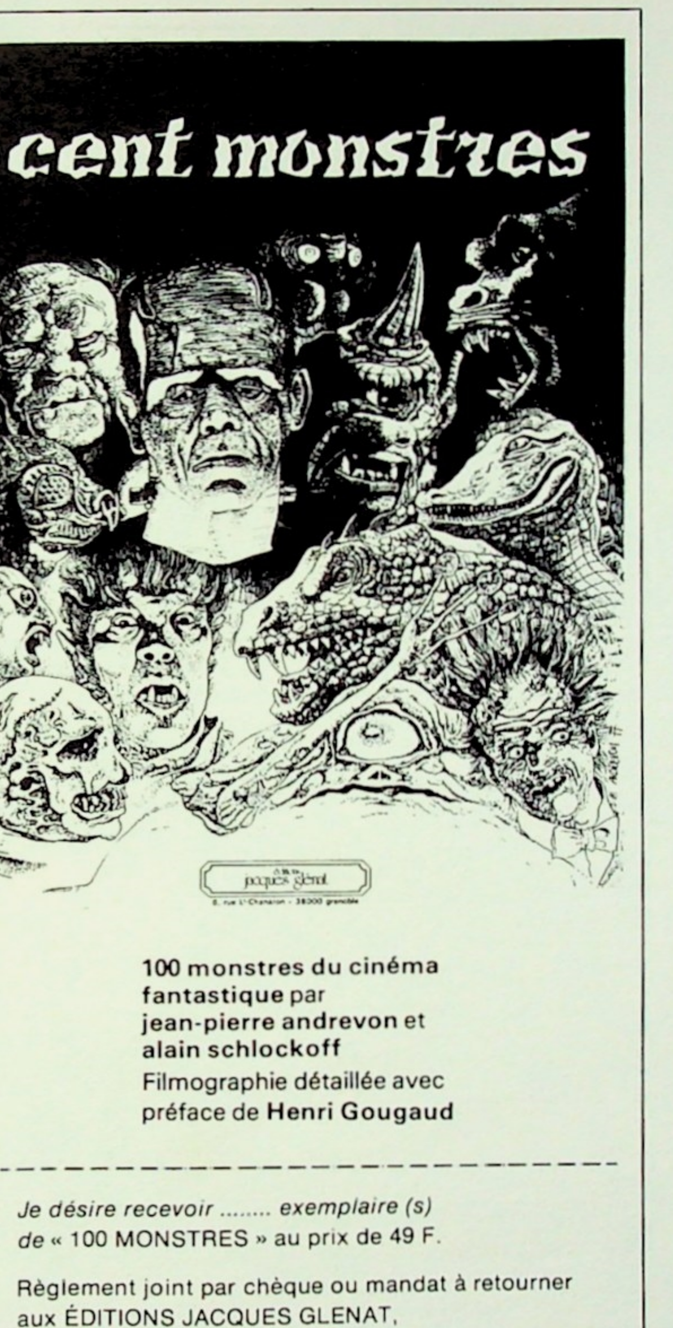


TABLEAU DE COTATION

Coté par :
Alain **S**chlockoff
Évelyne **L**owins
Pierre **G**ires

Cotation :
0 : nul
1 : médiocre
2 : intéressant
3 : bon
4 : excellent

TITRE (RÉALISATEUR)	AS	EL	PG
L'ange et la femme (Gilles Carle)	0	0	
Attention, les enfants regardent (Serge Leroy)		2	1
Le cercle infernal (Richard Loncraine)	3	4	2
La chambre verte (François Truffaut)		3	
Le crocodile de la mort (Tobe Hooper)	3	2	2
L'esclave de Satan (Norman J. Warren)	0		
Les fantômes de Hurlevent (Anthony Dawson)		2	
Generation Proteus (Donald Cammel)	3	0	3
La guerre de l'espace (Jun Fukuda)	0		
Holocaust 2000 (Alberto de Martino)		1	3
◀**L'homme-araignée** (B. W. Swackhamer)		0	1
L'horrible invasion (John Bud Carlos)		2	
Lady Dracula (F. J. Gottlieb)	0	0	2
King Kong revient (Paul Leder)	0		
Morts suspectes (Michaël Crichton)	3	2	
Le mystère du triangle des Bermudes (René Cardona Jr.)		1	2
La planète des monstres (Jun Fukuda)	2		
Quand les abeilles attaqueront (Bruce Geller)	0		2
Le rayon bleu (Jeff Lieberman)	2		2
Rencontres du troisième type (Steven Spielberg)	4	4	4
Ruby (Curtis Harrington)		3	
Les survivants de la fin du monde (Jack Smight)	2	1	
Un espion de trop (Don Siegel)			2
Un vendredi dingue, dingue, dingue (Gary Nelson)			2



CRITIQUES · ENTRETIENS · ETUDES · ENQUETES · ACTUALITES

ecran

la seule revue de cinéma publiant la critique de

tous les films

et un dictionnaire mondial des acteurs et actrices de 1945 à 1978

"les mille acteurs"

une documentation unique

en fiches détachables

en vente partout - 88 pages - 80 photos

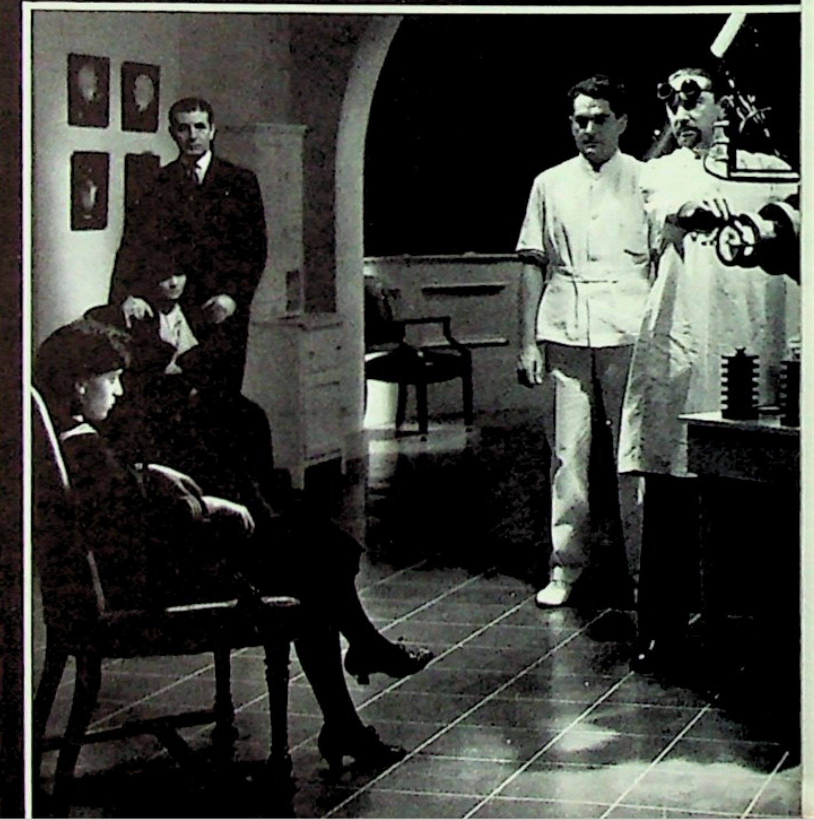
Spécimen sur demande :
EDITIONS DE L'ATALANTE
60, avenue Simon-Bolivar - 75019 PARIS

Max Steiner :
LES CHASSES DU COMTE ZAROFF. ▲

▼ Dimitri Tiomkin :
LA CHOSE D'UN AUTRE MONDE.



Franz Waxman :
LE RAYON INVISIBLE. ▼



STEINER / TIOMKIN / WAXMAN

« L'Histoire est pleine d'ironie. Ironie par exemple, le fait que les fureurs et les horreurs de la Révolution Russe et de l'Allemagne Nazie aient en leur temps bénéficié aux États-Unis. C'est par légions que des artistes de tous talents et de tous genres quittèrent l'Union Soviétique et tous les secteurs de l'Europe que submergeaient les cataclysmes de l'Histoire, et bon nombre d'entre eux trouvèrent leur voie en Amérique... »

Tony Thomas
Music for the Movies, (chap. 3, « The Mittel Europa Strain », p. 64)



MAX STEINER



DIMITRI TIOMKIN



FRANZ WAXMAN

■ Un jour de l'automne 1976, Londres se mit à trembler des mêmes échos écrasants qui, quarante-quatre ans plus tôt, avaient ébranlé New York...
Le Roi Kong était de retour.
Et cela par la seule magie de la musique composée en 1933 par Max Steiner, et que les quelque quatre-vingt-cinq musiciens du National Philharmonic Orchestra entreprenaient de ressusciter, enregistrant un disque que bien des connaisseurs désespéraient de voir un jour sur le marché.
Ce n'était pas un hasard si la firme américaine « Entr'Acte » avait choisi une telle édition : aux yeux de beaucoup, la musique du premier ***King-Kong*** n'est pas l'un des moindres éléments qui contribuèrent à faire du film un classique : ne nous étonnons pas, par exemple, de voir Ray Harryhausen, dans *Film Fantasy Scrapbook*, accorder une place déterminante à cette musique[1] ou René Château, dans son *King-Kong Story*, lui dédier de nombreuses pages, de même que Orville Goldner et George E. Turner dans *The Making of King-Kong*[2]. Malheureusement, si l'œuvre de Max Steiner est en soi colossale, elle fut relativement peu consacrée au cinéma fantastique. En contrepartie, ce fut chaque fois de façon marquante. Steiner n'est pas le seul dans ce cas.
Aussi *L'Écran Fantastique* consacre-t-il cette fois son dossier musical non pas à un seul, mais à trois grands noms de la musique de cinéma dont l'empreinte, en ce qui concerne le fantastique, pour être quantitativement peu importante, n'en est pas moins indélébile : Max Steiner (1888-1971), Dimitri Tiomkin (né en 1899) et Franz Waxman (1906-1968). ■

1. « Cette musique, écrit-il page 15, fut la première musique réellement originale pour un film d'inspiration dramatique », tandis que Ray Bradbury considère que la « partition de ***King-Kong*** s'allie à un chef-d'œuvre ».
2. *King-Kong Story* (ed. Livre de Poche) p. 118-127 et *The Making of King-Kong* p. 189-191.

SYMPHONIE POUR UN TRIO

■ A eux trois, ils rassemblent une œuvre cinématographique riche de plus de 550 titres, dont beaucoup parmi les plus prestigieux de la grande période de Hollywood. Steiner, avec plus de 340 titres[1] vient cependant nettement en tête devant Waxman (un peu moins de 150) et Tiomkin (110). Précisons tout de suite que cette productivité fut toujours alliée à un talent consommé en même temps qu'à un travail souvent considérable et — condition sine qua non — à une imagination fertile : c'est par centaines, sinon par milliers, qu'il convient de dénombrer les thèmes imaginés par chacun d'eux, et dont certains furent en leur temps des succès. Il n'est aucune de leurs partitions qui, à sa manière,

1. Sa célèbre musique pour ***Autant en Emporte le Vent*** est déjà, en fait, sa cent-soixante-neuvième!

n'honore l'Age d'Or de la capitale du cinéma.
Mais si ce point commun est le plus spectaculaire, il n'est pas le seul ni le plus important. Tous trois, contrairement à Bernard Herrmann, mais comme Miklos Rozsa (hongrois) et d'autres (Erich Wolfang Korngold, autrichien, ou Bronislau Kaper, polonais) sont originaires d'Europe Centrale. Leurs carrières suivirent d'autre part une évolution parallèle : Steiner débuta en 1929, Tiomkin en 1931 et Waxman en 1935. Tous trois, comme la plupart des compositeurs de leur génération, connurent la lamentable éclipse qui commença en 1960 pour s'accentuer de façon catastrophique vers 1962.
Enfin, si, contrairement à ce qui se passe pour Miklos Rozsa, le cinéma n'a pu les rappeler, les connaisseurs, eux, ne les ont pas oubliés. Indépendamment de rééditions diverses, la splendide série RCA des *Classic Film Scores* — maintes fois mentionnée dans nos précédents articles — a consacré un disque entier à Waxman, un autre à Tiomkin et deux à Steiner. Elmer Bernstein, dans sa *Film Music Collection*, a en particulier réenregistré ***Le Calice d'Argent*** de Waxman et ***Hélène de Troie*** de Steiner.
Toutes ces précisions d'ordre général apportées pour situer ces musiciens dans le contexte de l'histoire et de l'évolution de la musique de film, dont nous nous efforçons, de numéro en numéro, de brosser le tableau — pour ne pas dire la fresque! — sous l'angle plus particulier du fantastique, il convient à présent de nous attarder sur chacun d'eux. ■

MAX STEINER

■ De tous les grands compositeurs du cinéma américain, Maximilian Raoul Walter Steiner est le seul dont la carrière ait commencé avant 1930. Son père avait été responsable artistique du Théâtre Lyrique de Vienne et, à ce titre, avait largement encouragé la vocation musicale de compositeurs comme Johan Strauss Jr. ou Franz Von Suppe. Max Steiner avait fait de brillantes études à l'Académie Royale de Musique et reçu, en particulier, les leçons de Robert Fuch et de Gustav Mahler. Tandis qu'à 12 ans, il avait pour la première fois conduit un orchestre dans le théâtre de son père, il composait sa première œuvre, une opérette, à 16 ans et, deux années plus tard, était appelé à diriger un orchestre à Londres. Il devait y passer huit ans avant de se rendre aux États-Unis, en 1914. Là, il se fit une solide réputation d'orchestrateur et de chef d'orchestre : en 1929, le responsable de la production, chez R.K.O., lui proposa un contrat après l'avoir vu diriger en public[1]. Jusqu'en 1936, il travailla exclusivement pour R.K.O., en tant que directeur musical, et composa plus de 140 musiques pour cette firme; parmi elles, se situent les quatre partitions qui concernent plus spécialement notre propos : **Les Chasses du Comte Zaroff** (1932), **King-Kong** et sa suite, **The Son of Kong**, tous deux de 1933, et **She** (1935). Ces musiques nous intéressent d'autant plus qu'elles virent le jour — les deux premières surtout — dans les premiers temps du film sonore et, à ce titre, donnèrent un des moules les plus notoires dans lesquels, de l'influence latente au plagiat creux, furent par la suite formées bon nombre de musiques fantastiques. Waxman lui-même, dont on ne saurait contester ni la forte personnalité ni le talent, semble, dans **la Fiancée de Frankenstein**, avoir été déjà marqué par **Zaroff**.
Steiner fut, de plus, dans ce genre de films, une des meilleures illustrations de l'influence wagnérienne sur l'écriture musicale cinématographique : en particulier, la place des cuivres y est primordiale, que leurs discordances charge l'image de mystère, d'angoisse et de tragédie ou que leur souffle lui confère sa puissance.
On en trouve l'exemple dès les première secondes de **Zaroff** : un générique bref où la caméra nous montre une maison dont le sinistre n'a rien à envier à celui du cadre, puis la porte de cette demeure : la musique, tendue et puissante à la fois, sous-entend à elle seule toute la menace qui pèsera sur le malheureux visiteur que ses pas conduiront à franchir son seuil. Peu de place pour la tendresse dans cette aventure; les cordes sont cependant là pour marquer la rupture entre le contexte de violence dans lequel baigne le film et les rares interludes qui, soit physiquement, soit par la seule pensée, réunissent le héros et l'héroïne. Schématisme facile, diront certains; mais il ne faut pas oublier que, encore influencé par les séquelles de l'expressionnisme, **Zaroff** jouait lui aussi sur des contrastes — lumières en particulier — et des effets qui, avec le temps, peuvent, à tort, paraître « faciles » : les gros plans sur Zaroff, le visage même de celui-ci, et son serviteur, par exemple. La musique se conforme donc à sa façon à l'esprit du film. On notera, dans les séquences d'action — en particulier les poursuites — l'importance des cuivres, et la mobilité très expressive que sait leur donner Steiner. L'utilisation des trombones annonce déjà **King-Kong** : ils sont l'instrument de la lourdeur, donc de l'angoisse et de la tragédie.
Dès cette époque, Steiner impose un style que d'aucuns contesteront fortement par la suite : le 100 % musical. Il compose — et d'autres, dans la foulée, le feront aussi — des musiques qualifiées parfois d'« envahissantes », et qui tendent à accompagner le film de la première à la dernière image : procédé certes abusif qui, s'il satisfait le musicien, possède le double inconvénient d'exiger des compositeurs particulièrement imaginatifs — Dieu merci, Steiner en était un! — et de nier les vertus du silence que le cinéma fantastique sait si bien utiliser depuis quelque temps. L'optique de ce compositeur se comprend toutefois si l'on songe que les années 30 sont celles qui voient fleurir le film « musical » et que Steiner lui-même avait commencé sa carrière en en supervisant un bon nombre. Le défaut — si défaut il y a — ne fut pas le propre de Steiner : du moins l'assuma-t-il avec talent. A cette époque, Steiner, commente avec ironie Tony Thomas, « devint l'homme providentiel des producteurs quand ils étaient embarrassés avec leur film, comme s'il avait été un médecin susceptible de soigner les maux de leurs enfants ». Colpi, quant à lui, maniant le jugement à double tranchant, précise que « depuis 1933, composer « à

1. Détail significatif. En matière de musique de film, le chronomètre est roi. La première qualité que doit posséder un compositeur de cinéma — indépendamment de toute personnalité et de tout talent — s'il veut être complet, c'est une maîtrise orchestrale totale.

la Steiner » était devenu le nec plus ultra de l'esthétique musico-cinématographique[1].

Or, 1933, parmi les quelque trente-six musiques composées par Steiner cette même année, c'est l'année de **King-Kong** : le producteur, Merian C. Cooper, voulait que la partition en fût l'une des pierres de touche; Steiner composa une musique de soixante-quinze minutes — et quelle musique! — qu'il destinait à un orchestre de 80 musiciens. Colossale, fracassante, à l'image du film, la partition de **King-Kong** est désormais un classique. Et non sans raisons. Autre mérite, plus discret : elle trouve dans de saisissants raccourcis une efficacité rare qui en fait la compagne naturelle d'un film qui va toujours droit à l'essentiel et dont aucune image n'est superflue. Non sans humour, l'acteur-musicien Oscar Levant déclara un jour : « A mon avis la publicité du film aurait dû être : un concert de Steiner accompagné d'images sur l'écran »... Et de fait, il n'est guère que les séquences du début qui, dans leur grande majorité, soient vides de musique : celle-ci est pratiquement ininterrompue à partir de l'arrivée sur l'île.

La partition repose essentiellement sur trois thèmes : celui de Kong, qui trouve sa force dans son extrême simplicité[1] (trois notes), celui de l'île et un autre, plus tendre. Mais il ne faut pas s'arrêter là. L'art de Steiner est ici d'avoir « jonglé » en virtuose avec ce canevas apparemment si schématique. En fait, ces thèmes situent merveilleusement les principaux éléments du film : Kong, bien sûr, dans toute sa force brutale, mais aussi dans toute sa détresse; ce thème si simple qui le symbolise, est tour à tour écrasant, quand les trombones le clament (dès le générique, par exemple, ou bien quand il vient chercher sa victime, ou encore quand il affronte ses adversaires), tendre et déchirant (mort de Kong) : de triomphal, il devient peu à peu thème de mort. Plus que le personnage, il symbolise le drame d'un être qui n'a plus sa place dans la nature, qu'il la domine au point d'être un dieu, ou qu'elle l'écrase quand elle prend le visage de l'homme. Bien plus, par sa seule présence, ce thème fait du singe le véritable héros du film.

Le thème de l'île est lui aussi d'utilisation complexe : cette terre est le domaine de Kong, et la mélodie est comme un thème secondaire du personnage. Associée dès le générique au premier, c'est elle qui donnera l'éblouissante danse des indigènes. Elle disparaîtra d'ailleurs de la partition dès le départ de l'île; c'est le thème de Kong-Roi, du Kong que les hommes vénèrent, non de celui dont ils useront plus tard comme d'un jouet, avant d'en faire une victime sinon un martyr.

Quant au troisième thème, il est celui de l'héroïne plus que celui d'amour : l'intrigue amoureuse, dans ce film, la vraie — même si elle n'est pas « partagée » au sens humain du terme —, c'est celle qui unit Kong à l'héroïne.

Parallèlement à cela, Steiner semble se surpasser chaque instant dans cette partition mouvante dont on ne compte plus les points culminants : sa



Leslie Banks dans LES CHASSES DU COMTE ZAROFF.

1. La M.G.M., en 1939, voulant combiner le maximum d'éléments pour assurer le succès d'**Autant en emporte le vent**, alla jusqu'à négliger ses propres compositeurs — au nombre desquels était pourtant, en particulier, Waxman! — pour demander à la Warner de lui « prêter » Steiner. Détail d'importance, car il nous montre qu'à l'époque, outre-Atlantique, on accordait à la musique une place que la France dans l'ensemble, ne lui a pas encore concédée.

1. Il serait intéressant, si cela ne sortait du cadre de cette étude, de voir combien, en particulier sur ce point, la partition imaginée par John Barry pour le **King Kong** 1976 tient le juste milieu entre une œuvre originale et un hommage à Steiner.

violence et sa mobilité, quand le brontosaure attaque l'expédition n'a d'égal que le fracas puissant des percussions lorsque Kong brise la porte de la palissade, avant que la musique, par moments caracollante, souligne le triomphe de Kong en même temps que sa rage destructrice dans le camp des indigènes. Kong exulte, il fait son « numéro » le meilleur : la musique, par instants, est presque digne du cirque; auparavant, tandis que Kong s'efforçait de briser la palissade, la musique a reflété son désespoir, sa tristesse poignante devant cet obstacle. Quel contraste avec sa tendresse presque naïve dans les scènes de la grotte qui « opposent » Kong à Fray Wray. Mais rares sont les moments d'apaisement. Inéluctable, la violence reprend ses droits en crescendo tragique : Kong pourchassé dans New York est accompagné par une musique plus légère parfois (dans laquelle on note un discret hommage, à un moment à l'ouverture de *Roméo et Juliette* de Tchaïkovsky), virevoltant comme les aéroplanes qui s'acharnent sur l'animal, avant de s'abattre dans un crescendo d'arabesques des violons aussi vertigineux que la chute de Kong du haut du building. Et si le thème de Kong, désespéré, revient un instant nous rappeler que, tout « monstre » qu'il fût, il a été la victime innocente d'une tragédie, c'est pour clore le film sur une reprise brillante, par les trombones (comme au début du générique : la boucle est fermée) : le vrai triomphe de Kong, c'est de nous avoir réduits au point que nous le plaignons autant que nous condamnons ses bourreaux. **Le Fils de Kong**, fait la même année, ne présente guère d'intérêt différent. Steiner y réutilise dans l'ensemble les recettes du premier : les auteurs eux-mêmes, se fiant au succès de celui-ci, avaient, dans la ligne générale, adopté cette politique à laquelle le compositeur fut soumis comme les autres.

Plus intéressante est la musique qu'il composa pour **She** en 1935, dont le producteur était une nouvelle fois Merian C. Cooper. Là encore, Steiner s'adapta remarquablement au ton de cette œuvre composite en même temps que grandiose qui, tant par l'intrigue que les costumes ou les décors, touchait à de nombreux domaines : histoire d'amour, aventure fantastique et même film historique à grand spectacle; il écrivit pour cela une partition fort variée qui reflétait tous ces aspects avec un talent qui fait écrire à Harryhausen qu' « elle est presque aussi parfaite que **King-Kong** ».

Musique souvent plus douce, plus lyrique, qui compte en particulier des chœurs; il y a ici une histoire d'amour « humaine » : la partition des cordes est beaucoup plus importante. Les cuivres, quant à eux, interviennent en général à deux niveaux : pour donner une tonalité épique — trompettes en particulier — ou dramatique, voire angoissante, trombones le plus souvent. On notera la présence, au début d'un des principaux thèmes, de trois notes qui ne sont pas sans parenté avec le thème de Kong, tandis que certaines utilisations des cuivres, certains accords annoncent déjà un autre film épique qui, 20 ans plus tard, sera une grande date de la carrière du compositeur : **Hélène de Troie** (1956).

Plus généralement dans ses passages lyriques, cette musique préfigure bien des aspects majeurs de l'œuvre postérieure de Steiner, en particulier d'**Autant en emporte le vent**.

On pourrait, on s'en doute, multiplier les pages et même les chapitres sur une carrière aussi importante. Car, si Steiner eut, comme tout le monde, certaines faiblesses, en particulier la profusion trop grande, selon certains, de sa musique dans beaucoup de films, il n'en laissa pas moins une œuvre dans laquelle les connaisseurs seraient en peine de dire vers quelle partition vont leurs préférences. De fait, comme nous le disions, pour commencer, l'œuvre de Steiner est extrêmement variée, et il sut exceller dans tous les genres. Il fut un maître incontesté dans la musique de Western, le style limpide et ample de sa musique étant tout à fait apte à s'accorder à ce type de film, et **Le trésor de la Sierra Madre**, **La charge fantastique** (en particulier la bataille de Little Big Horn) ou **A distant Trumpet**, dont on aimerait bien voir un jour une édition, sont, pour ne citer que ces musiques, autant de grands moments de la carrière de ce compositeur. Souvent imité, il donne malheureusement l'impression, après coup, d'avoir manqué d'originalité. C'est en fait prendre le problème à l'envers. Il s'imposa son conteste, dans le domaine du Western surtout, comme le chef de file de toute une école.

Le « Thriller » fut également un domaine particulièrement riche pour lui; l'ampleur, le lyrisme et la violence de certaines de ses partitions en font souvent des œuvres uniques du genre : c'est le cas notamment du **Grand sommeil** (1946).

Si ses incursions dans le domaine du film historique furent rares mais régulières, elles furent en général remarquées, malgré un côté un peu tape-à-l'œil peut-être, mais qui dans le cas de **Don Juan** (1949) par exemple, s'adapte on ne peut mieux au caractère quelque peu caracolant du personnage.

Enfin, dans les films d'inspiration moderne, **Le Mouchard** (1935), **Jalousie** (1942), **Casablanca** (1943), **Depuis ton départ** (1944) sont autant de musiques dont la puissance de séduction est grande.

L'art de Max Steiner fut souvent de savoir allier à des orchestrations complexes des lignes mélodiques très pures, très simples en même temps qu'elles reposaient sur des périodes musicales parfois largement développées. Cette beauté des mélodies se retrouve jusque dans une des dernières œuvres « romanesques » de Steiner : **Rome d'adventure**.

Sa technique est sûre et éprouvée, mais un puissant souffle personnel anime toutes ses compositions.

S'il fut un compositeur parfois très contesté dans le principe, sa mort, le 28 décembre 1971, priva le cinéma d'un de ses plus grands noms. Comme l'écrit Tony Thomas avec mélancolie : « Une lumière de l'ancienne Vienne s'était éteinte et une porte du Vieil Hollywood venait de se fermer. »

A ses funérailles, nombreux furent les compositeurs — jeunes et moins jeunes — qui vinrent lui rendre un dernier hommage et dont les discours traduisirent l'émotion et la tristesse que l'on ressent devant la disparition d'un être auquel, même si l'on ne l'a pas personnellement connu, même si l'on ne fut pas toujours en accord avec lui, on sait que malgré tout, on doit une part de soi-même. ■

DIMITRI TIOMKIN

■ Né en 1899 en Ukraine, il passa sa jeunesse à Saint-Pétersbourg, étudia la musique, fort prisée dans la Russie de l'époque, au Conservatoire de Musique de cette ville, qu'il quitta avec son père, après la révolution, pour Berlin : c'était en 1919. C'est au cours des trois années qu'il passa dans la capitale allemande qu'il fit ses débuts de concertiste (piano) dans l'orchestre philharmonique de Berlin. Il partit ensuite pour Paris, qui abritait à l'époque un bon nombre d'exilés russes, Stravinsky en particulier. Ce fut, après la Russie et l'Allemagne, l'occasion de nouvelles expériences musicales. Après son arrivée à New York en 1925, il s'imposa dans le domaine du concert au point, de revenir à Paris en 1928 pour donner, en tant que soliste, la première européenne du *Concerto pour Piano en Fa* de Gershwin, et de se spécialiser, dès son retour au U.S.A., dans les compositeurs modernes : Ravel, Auric, Prokofiev, Poulenc.

Mais en 1929, la musique connaît en Amérique une période de crise face à laquelle le cinéma se présentait soudain avec l'avènement du sonore, comme une ressource inespérée. Tiomkin part alors pour Hollywood où sa femme, imprésario de ballets, avait été engagée par M.G.M. Après avoir donné plusieurs concerts à Los Angeles, Tiomkin fut convié par cette même firme à composer pour elle : sa première musique fut celle de **Résurrection** (1931), d'après l'œuvre de son compatriote Léon Tolstoï. La coïncidence n'ayant peut-être pas été fortuite...

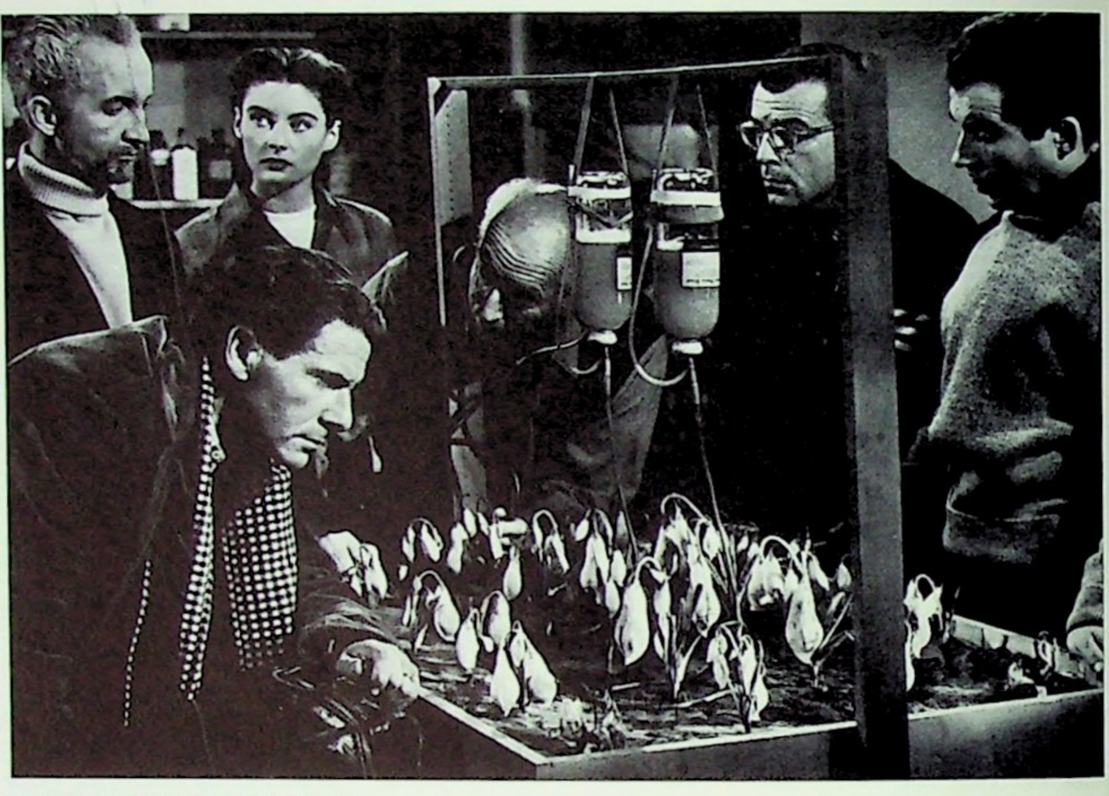
Le déroutant **Alice au pays des merveilles** dans lequel fleurit déjà sa verve brillante, confirma son talent, mais il fallait attendre **Les Horizons perdus** (1937) pour que Tiomkin signe son premier chef-d'œuvre; la richesse de son inspiration, du romanesque au mystérieux, qui couronne une majesté grandiose dans les séquences finales en particulier, lui permit d'accompagner avec brio les aventures de Ronald Colman dont ce paradis terrestre du Tibet que domine un moine à la vieillesse légendaire. La beauté formelle du film trouva son complément naturel dans le lyrisme souvent ample et plein de vie de la musique de Tiomkin. La partition s'organise autour d'un thème d'amour très dépouillé mais offre une multiplicité étonnante dans la texture musicale générale de l'œuvre aussi bien que dans les variations sur les principaux motifs. Certains aspects (le scherzo, pendant la traversée de Shangri-La par Conway et Sondra) annoncent bien des musiques ultérieures (dont **Géant**, par exemple). Déjà Tiomkin donne les preuves d'un talent particulier à harmoniser l'utilisation d'instruments « exotiques » ou nationaux avec une musique très européanisée : ce sont ici des cloches tibétaines qui, ponctuant certains passages ou soulignant certains thèmes, viennent colorer et typer la musique avec une efficacité dont la composante la plus sûre est sans conteste la discrétion. Et puis, élément d'unité, il y a les chœurs dont Tiomkin tire des effets d'une splendeur saisissante. C'est en particulier la longue progression (chœurs et orchestres) du ortège funéraire, qui compte certainement parmi les meilleures musiques de l'histoire du cinéma, et dont le récent enregistrement par Charles Gerhardt n'a pas nécessité moins de 157 exécutants (pour le réenregistrement de la suite des **Horizons perdus**, on a eu recours à 100 musiciens, 64 choristes et 14 cloches). Tandis que le début, assez sombre, annonce quelque peu les funérailles Marc Aurèle dans **La Chute de l'Empire Romain,** (bien que ce dernier ne compte pas de chœurs), certaines brillantes reprises, à la fin, préfigurent quant à elles des musiques comme le générique de **Géant**. Tiomkin montre déjà un art consommé dans l'utilisation combinée de chœurs et de l'orchestre : il se situe parmi les dignes successeurs des romantiques du dix-neuvième siècle — Beethoven, Weber et Wagner en tête — dont l'ambition avait été de rendre cette alliance aussi subtile que possible. Et si certaines influences transparaissent par instants — les « danses polovtsiennes » de Borodine, par exemple — Tiomkin, avec **Les Horizons perdus**, donnait déjà la preuve que Hollywood comptait avec lui un de ses premiers grands « maestro ».

Cependant, contrairement à Steiner, il ne se laissa pas entraîner par l'afflux de propositions que lui valut **Les Horizons perdus**. 1956, l'année où il écrivit le plus de partitions, n'en compte que neuf. Carrière elle aussi éclectique, mais qui, surtout après l'excellent **Duel au Soleil** de 1946, est marquée par une relative spécialisation dans le domaine du western : un tout autre style que celui de Steiner. Contrairement à ce qui se passe chez celui-ci, les chœurs — que Tiomkin affectionne, de toute évidence — sont souvent là; ne serait-ce que le temps d'une chanson, la voix humaine est manifestement un des éléments primordiaux de la musique de ce compositeur. Dans **Le train sifflera trois fois**, il portera même à un sommet cet art, puisque la chanson (le célèbre *« Si toi aussi tu m'abandonnes »*), et pas seulement la mélodie orchestrale, est le véritable leitmotiv du film, le thème du personnage principal; elle vient donner une résonance particulièrement tragique à sa marche solitaire dans la ville, en quête de ses adversaires embusqués, lors de l'affrontement final : là où la seule musique n'eût apporté qu'une ambiance, la chaleur du chant rappelle que le seul compagnon du héros est l'amour que lui porte l'héroïne. Ces westerns furent d'ailleurs bien souvent l'occasion de thèmes très populaires (**Rio Bravo**, par exemple, ou *Le Bleu de l'Été*, tiré du thème d'**Alamo**) et Tiomkin honora ce genre avec ferveur jusqu'au terme de sa carrière, avec une **Caravane de feu** (1967) qui reste une excellente partition du genre, et surtout **Le vent de la plaine** et **Alamo**, en 1960, dans lequel la musique se fait l'écho constant de la colossale mise en scène de John Wayne pour donner à l'Histoire sa dimension épique.

En 1951, Tiomkin était revenu au fantastique avec une partition d'une originalité méconnue : **La Chose d'un autre monde**, au point que Charles Gerhardt, qui en a récemment reconstitué et réenregistré une suite, a pu dire que « cette musique semble elle aussi venue d'un autre monde ». De fait, cette partition est sans doute la plus « étrange », au sens pur du terme, de Tiomkin. Il s'agit même par moments d'une véritable musique expérimentale dans laquelle ce compositeur, pourtant en général si classique, a glissé des aspects

très modernes. C'est un modèle de musique de science-fiction, par l'intimité de la combinaison réalisée entre une écriture assez traditionnelle — cuivres notamment — et des recherches — percussions, sonorités grinçantes, instruments à vent — qui touchent presque à l'écriture sérielle : peu de cordes, mais par contre le théramin et nombre d'instruments inhabituels, et surtout des percussions très variées, alliées à des échos des cuivres ou seulement combinées entre elles. Il résulta de ce travail une partition chargée de tension et d'étrangeté. Fort curieusement, sans qu'il y ait eu semble-t-il le moindre rapport entre les deux hommes, Bernard Herrmann tentait, la même année, une approche tout aussi originale de la musique de science-fiction avec **Le Jour où la Terre s'arrêta** : par des voies différentes, les deux compositeurs arrivèrent à des résultats qui, indépendamment de leurs qualités intrinsèques, constituèrent un des plus importants apports qu'ait reçu le cinéma fantastique. Ne cherchons point, dans **La Chose**, de thème au sens classique : de même que le film de Hawks privilégiait une situation plus que tel ou tel personnage — pas de « héros » dans ce film : le fait est en soi remarquable — la musique mettait en avant une atmosphère sans que s'y dessinât d'individualité distincte.

On trouvera quelque chose d'un peu semblable d'ailleurs dans la partition du **Crime était presque parfait** d'Hitchcock (1954), qui, dans sa majeure partie, présente bien des caractéristiques d'une musique beaucoup plus faite pour souligner le climat du film que pour être écoutée. Comparée au lyrisme des **Horizons perdus** et de tant d'autres, **La Chose** est apparemment déconcertante — ce qui est tout à l'honneur de son auteur — mais sa musique a su charger l'image, en particulier dans les séquences finales, d'une violence que le film, en cette bienheureuse époque, ne s'autorisait pas à jeter aux yeux des spectateurs.



LA CHOSE D'UN AUTRE MONDE.

Il est particulièrement remarquable de souligner que si **Les Horizons perdus** et **La Chose** constituent pratiquement les seules incursions de Tiomkin dans le cinéma fantastique, ils sont, par des voies presque opposées, deux sommets non seulement de celui-ci, mais aussi de la carrière du compositeur.

Il serait injuste de ne pas faire une place, même petite, à quelques autres aspects de celle-ci.

Pour rappeler par exemple qu'en 1961, il donna au film de guerre un de ses fleurons avec **Les canons de Navarone**, ou que son talent à composer des musiques souvent légères, voire espiègles, en tout cas très mobiles, et à les teinter d'orientalisme, lui valut de composer en 1954 **Les aventures de Hadji**, partition hélas injustement méconnue. Et surtout, la fin de la carrière de Tiomkin l'amena à renouer avec le grand spectacle qu'il avait épisodiquement, mais de façon remarquée, honoré en particulier de ses musiques pour **Cyrano de Bergerac** (1950) et **Terre des Pharaons** de Howard Hawks (1955).

Il fut en effet l'un des trois compositeurs qui se partagèrent, dans les années 60, les colossales ambitions du producteur Samuel Bronston, dont les rêves, en même temps que les efforts, furent bien mal récompensés par une faillite, en 1965, alors que d'autres projets spectaculaires étaient déjà à l'étude. Si la troisième des musiques qu'il composa pour Bronston (**Le plus grand cirque du monde — Circus World**, 1964) ne présente que peu d'intérêt — c'est surtout une combinaison ou un pastiche, selon les moments — de musiques de cirque — **Les 55 Jours de**

Pékin et **La Chute de l'Empire Romain** sont deux chefs-d'œuvre que le compositeur travailla de toute évidence avec amour et patience. La première, colorée, enrichie par la science des percussions et des instruments exotiques dans laquelle Tiomkin était depuis longtemps passé maître, souligne avec bonheur les grands moments du film — les batailles ou le commando nocturne contre le dépôt d'armes des Boxers — tandis que la quiétude d'un thème central plein de douceur vient nuancer l'ambiance violente dans laquelle baignait cette excellente reconstitution historique réalisée par Nicolas Ray. Quant à **La Chute de l'Empire Romain**, elle constitue l'une des meilleures musiques composées à ce jour pour le cinéma historique et, outre la force de certaines séquences — le défilé des alliés, les funérailles de Marc-Aurèle, le triomphe de Commode ou la gigantesque bataille contre les Perses — offre une partition complexe et dont la luxuriance apparaît dès le générique, dans lequel les cuivres et les cordes, préfigurant la tragédie qui va se nouer, se combinent intimement avec les nobles sonorités de l'orgue — esquisse peut-être du contexte chrétien dans lequel baigne l'empire à cette époque et qui n'apparaissait pas dans le film.

Le traitement du film d'époque par Tiomkin garda toujours une personnalité très nette, fort différente, par exemple, de celle de Rozsa qui demeure toutefois le maître absolu du genre.

Les dernières activités de Dimitri Tiomkin le rapprochèrent de sa Russie natale, qu'il s'agît de la musique de **La Grande Catherine** (1968) ou de la co-production d'un film sur Tchaïkovsky qui a vu récemment le jour sur nos écrans, de façon très tardive, après que **Music Lovers** de Ken Russel l'eût éclipsé à l'époque de sa réalisation. Et s'il ne compose plus, Tiomkin, qui passe chaque année plusieurs mois dans son domicile parisien, peut s'enorgueillir de quatre Oscars, deux pour **Le train sifflera trois fois** (musique et chanson, 1952), un pour **Écrit dans le ciel** (**The High and the Mighty**, 1954) et un pour la splendide musique qu'il composa pour **Le vieil homme et la mer** (1958) — dont le disque original a d'ailleurs été l'objet d'une récente réédition aux U.S.A. et au Japon. Et puis, n'est-ce pas à lui qu'à l'occasion de son douzième album, la série R.C.A. des *Classic Film Scores* a consacré l'un de ses plus importants efforts? Il peut, en tout cas, être sûr que bien des compositeurs actuels de Hollywood ne seraient pas ce qu'ils sont s'il n'y avait eu sa musique. ■

1. Avant de se tourner vers Tiomkin pour **Les 55 Jours de Pékin**, Bronston avait confié les partitions de ses précédentes productions à Steiner (**John Paul Jones, Maître des Mers**, 1959) et à Rozsa (**Le Roi des Rois**, 1961; **Le Cid**, 1961) qui aurait certainement travaillé pour **La Chute de l'Empire Romain** si de sérieux différends ne l'avaient opposé au réalisateur, Anthony Mann, lors de l'établissement de la bande sonore du **Cid**. Malgré les efforts déployés, **La Chute de l'Empire Romain** — pour lequel, en particulier, on avait entièrement reconstruit le forum du deuxième siècle après Jésus-Christ et qui avait, à l'époque, coûté de nombreux milliards — rencontra un injuste échec qu'aggrava celui, l'année suivante — plus mérité, hélas — du **Plus grand Cirque du Monde**. Bronston nourrissait alors des projets de films sur Isabelle de Castille, Paris 1900 et la Révolution française. Un vague espoir sembla poindre, il y a quelques années, pour le premier, mais resta finalement sans lendemain.

FRANZ WAXMAN

■ Né le 24 décembre 1906 à Konigshütte, d'une famille juive de la Haute-Silésie, en Allemagne, Franz Waschman — qu'il orthographia Waxman à son arrivée aux États-Unis — marqua de bonne heure une forte attirance pour la musique, malgré l'opposition de son père. Doué d'une curiosité musicale extrême, il se montra avant tout passionné par le concert, mais, ayant été placé dans une banque par sa famille, il fut contraint d'étudier la musique parallèlement. A dix-sept ans, il entrait à l'Académie de Musique de Dresde d'où ses progrès rapides le firent passer au Conservatoire de Berlin, tandis que, pour gagner sa vie, il jouait le soir du piano, dans des cabarets, dans un orchestre de jazz : un grand nombre de musiques interprétées par celui-ci étaient composées par Frederick Hollaender, qui devait, lui aussi, faire plus tard carrière à Hollywood (**Sabrina**, 1954). C'est lui qui, en 1930, présenta Waxman à un producteur allemand : Waxman arrangea et conduisit, à ce titre, la musique de Hollaender pour **L'Ange Bleu**, avec Marlène Dietrich. Puis il fut appelé à composer la musique de **Liliom**[1] de Fritz Lang, qui fut enregistrée au Théâtre des Champs-Élysées, par l'un des meilleurs orchestres symphoniques de Paris.

Mais le régime nazi commençait de poser lourdement sur l'Allemagne — un des frères de Waxman mourut dans un camp de concentration, alors qu'un autre était tombé dans les rangs allemands pendant la Première Guerre Mondiale. Se sentant menacé — il avait été victime d'une agression dans une rue en 1934 — Franz Waxman partit pour Paris, comme beaucoup d'autres artistes, notamment ceux d'origine juive. Puis ce fut Londres, et enfin Hollywood où il commença sa carrière en compagnie d'un autre nom prestigieux : Billy Wilder. C'était pour **Music in the Air** (1934, dont Billy Wilder, d'origine autrichienne, était le scénariste).

Parmi ceux qui avaient entendu et remarqué la partition de **Liliom**, se trouvait James Whale, qui travaillait alors sur **La Fiancée de Frankenstein**. Comme il voulait pour son film une partition qui fût plus qu'un simple support, il la proposa à Waxman; celui-ci écrivit une œuvre qui compte parmi les plus importantes du cinéma fantastique, et qui est à ce point chargée d'expression qu'Universal en réutilisa par la suite des extraits pour les « plaquer » sur d'autres films[1]. A sa façon, **La Fiancée de Frankenstein** est la première partition pour un film d'horreur : elle fait date non seulement à ce titre, mais aussi dans la mesure où sa seule présence constitue une différence essentielle avec le **Frankenstein** de 1931. Car la musique de Waxman, habilement distribuée — et sans abus — est en effet très complexe. Comme le problème qu'elle devait résoudre : il s'agit d'une « horreur » qui confine ici à l'humain; tous deux sont intimement liés sans qu'aucune frontière

1. En rapport avec les lignes qui vont suivre et avec la carrière hollywoodienne de Hollaender, notons que **Liliom** fut le dernier film « allemand » de Fritz Lang : le suivant, **Fury**, fut tourné en 1936 à Hollywood.

1. Qu'on ne soupçonne pas pour autant Waxman de compromission ou de facilité : aux États-Unis, les droits d'une musique de film appartiennent en général à la compagnie de production, qui en est maîtresse absolue. Il est probable qu'on ne demanda même pas son accord au compositeur pour ce genre de pratiques.

puisse être nettement discernée entre eux. Les « monstres » sont éminemment humains; ils ne sont même « monstrueux » que parce qu'ils sont « humains ». Le problème est ici celui de l'amour : la créature masculine est naturellement attirée par celle féminine, qui la repousse, effrayée par sa laideur. Quant aux humains, ne sont-ils pas, moralement, les vrais monstres?
Aussi la musique écarte-t-elle délibérément les hommes. Point de thème pour le docteur, ni pour sa fiancée. Par contre, symbolisant les ambitions des savants, symbolisant l'aspiration au bonheur qui anime la créature masculine, il y a le thème du « monstre » féminin : un thème mouvant, presque langoureux, mais qui dans ses reprises, dans ses hésitations, contient déjà, peut-être, l'échec.
Si les cuivres, si typiques des musiques pour le cinéma d'horreur, sont là, ce n'est pas, sinon pour donner brièvement le ton au générique, de la façon schématique à laquelle on assiste dans tant de films. Certes, ils soulignent fortement les scènes de violence; mais ils sont surtout le support de l'orchestration. Le monstre lui-même, lors de ses errances solitaires, a pour compagne des musiques souvent légères, douces, mélancoliques. Même quand il s'apprête à déchaîner la terreur, il n'en est pas de lui-même porteur : cette terreur n'existe que par rapport aux hommes, ce sont eux qui l'en chargent. Pour lui, seulement la tristesse d'être un paria sans pouvoir expliquer pourquoi. A sa façon, il est « pur ». Ce n'est pas pour rien, sans doute, que l'aveugle, quand la créature le découvre, joue sur son violon un Ave Maria célèbre et que, très symboliquement, Waxman en reprend le thème lorsqu'il conçoit une musique pour la scène : pas de copie ici, bien sûr — Waxman est au-dessus de cela! — mais une intention évidente de faire baigner la séquence dans une ambiance d'une tonalité particulière et immédiatement perceptible du public.
Autre effort notable du compositeur : toutes les scènes finales, en particulier celle de la création du « monstre » féminin. Dans ces musiques, il sut utiliser toutes les ressources que lui offrait un ensemble symphonique en le teintant nettement d'impressionnisme : un préambule sobre, sombre; souvent seulement de sourdes percussions lentes, introduisant un rythme tandis que l'orage se déchaîne — rythme de mort, alors qu'on crée la vie! — et entrecoupées d'accents des cordes; puis une longue progression musicale faisant intervenir peu à peu tout l'orchestre (sur le motif du monstre féminin) jusqu'à ce qu'il se déchaîne lui aussi, cordes et cuivres tantôt se combinant, tantôt se répondant. La musique se charge de la tension de l'orage et explose elle aussi, telle la vie qui s'insinue lentement dans le corps de la créature, telle les créateurs qui exultent devant leur victoire...
On voit qu'ici, la composition de Waxman se situe à plusieurs niveaux : le triomphe progressif des hommes, la venue au monde de cet être artificiel, l'ambiance de cataclysme; par touches discrètes, la musique accompagne également certains effets sonores et peut ainsi se marier parfaitement avec le bruitage. Enfin, on notera dans le crescendo quelque chose de traînant, de difficile : le monstre approche, et la victoire de la science et de la vie, déjà longtemps incertaine, restera sans lendemain et, à peine éclose, aboutira à la tragédie.
La musique de Waxman eut donc l'immense mérite d'offrir une constante synthèse entre des éléments très divers et que l'image seule, parfois, ne traduisait pas distinctement.
Universal ne s'y trompa d'ailleurs point. **La Fiancée de Frankenstein**, valut à Waxman d'être nommé directeur du département musical de la firme — pour laquelle entre 1935 et 1936, il supervisa une cinquantaine de films et en composa douze — avant qu'il se vît offrir par M.G.M. un contrat de sept ans.
Dès 1936, il retrouvait le fantastique avec **Les poupées du diable** et abordait la science-fiction avec **Le rayon invisible**, et, en 1941, c'était le **Dr. Jeckyll et Mr. Hyde** de Victor Fleming, avec Spencer Tracy.
Si **Le rayon invisible** constitue une approche qui se veut hors des sentiers battus, par la nuance de l'orchestration, il ne s'agit pas d'une tentative aussi originale que pouvaient l'être — mais vingt ans plus tard! — **La Chose d'un autre monde** de Tiomkin et **Le jour où la terre s'arrêta** de Herrmann. Par contre, **Les poupées du diable** et **Jeckyll** présentent un trait commun évident avec **La Fiancée de Frankenstein** : là encore, les éléments d'horreur sont « humains » et ne puisent par leur origine dans des êtres « anormaux » par nature; leur anormalité n'est que le résultat involontaire d'une manipulation — extérieure dans **Frankenstein** et dans **Les Poupées**, faisant ressurgir un caractère inné dans **Jeckyll**. De toute évidence, Waxman, qui était d'un naturel profondément humain, se sentit plus à l'aise dans de tels sujets que dans une science-fiction qui, peut-être, lui paraissait un peu froide : remarquons qu'il ne retourna d'ailleurs jamais à ce derniegenre. Plus encore que dans **La Fiancée de Frankenstein**, la dualité de la musique soulignait dans **Jeckyll** la tragédie à laquelle était voué un personnage confronté avec un « moi » contre l'expression duquel il était impuissant; simplement, la situation s'inversait : si l'être profond de la créature de Frankenstein est l'homme, par-delà le monstre, chez Jeckyll, c'est le monstre par-delà l'homme. Dans les deux cas, le personnage aboutit à une impasse et l'holocauste final ne révèle que davantage son désir de chasser, le premier son apparence et le second son être profond, en même temps que son impuissance à le faire.
Il fallait la sensibilité toute romantique de Franz Waxman pour traduire musicalement semblables paradoxes, qui habitent des personnages nés, il y a un siècle, dans les tourments passionnés du romantisme. D'ailleurs, Waxmann voyait dans **Jeckyll**, indépendamment du drame humain, une signification religieuse — le triomphe du bien sur le mal — muée en une leçon morale. Sa musique pour ce film possède une chaleur étrangère à bien des compositions pour ce type de productions, dont les ingrédients habituels sont ici utilisés avec parcimonie et nuance, et de façon secondaire.
Autre paradoxe, qui tient non pas au film, mais au compositeur : il ne revint jamais par la suite au fantastique pur. Certes, dans **Soupçons** d'Alfred Hitchcock, il glissa des notions de mystère, voire d'angoisse. Tiomkin et Steiner offrent aussi maints passages

présentant cette teinture dans des films qui ne sont pas d'inspiration directement fantastique. Dans **Mr. Skeffington** (1944) ou **The Two Mrs Carrolls** (1947), la musique est également empreinte d'une étrangeté voulue, de même qu'elle charge de mystère **Rebecca**.

Par contre, il s'illustra dans bien d'autres genres, produisant parfois des thèmes d'une fascinante beauté — **Une place au soleil** par exemple —, en particulier des films d'inspiration moderne : tandis que **Rebecca** (1940) lui avait valu sa première nomination à l'Oscar, il reçut son premier Oscar en 1950 pour **Boulevard du crépuscule** (**Sunset Boulevard**) — coïncidence : le film était de Wilder! — et, fait unique chez les compositeurs de Hollywood, son second lui revint l'année suivante, en 1951, pour **Une place au soleil**. Dans ces deux dernières partitions, Waxman sut profiter avec habileté de l'expérience de jazzman qu'il alliait à sa formation classique.

On lui doit par ailleurs plusieurs compositions notables pour des films de guerre.

Et puis, il excella à sa manière dans le film d'époque. Il succéda avec brio à Alfred Newman — dont la musique pour **La Tunique** est un classique — en composant **Les Gladiateurs**, qui se voulait la suite cinématographique du premier. Et s'il sut largement contribuer aux aspirations épiques que traduit **Prince Vaillant** d'Henry Hattaway, imaginant un thème central d'une distinction et d'une beauté formelle très pures.

En 1962, Waxman signait avec **Taras Boulba** un chef-d'œuvre qui lui valut sa dernière nomination à 'Oscar. Des moments comme le générique, la poursuite nocturne dans la ville, la peste et la bataille finale sont autant de pièces d'anthologie; quant à celle du rassemblement des cosaques sur la route de Dubno, elle est en soi un réel morceau de bravoure, surtout sous la magistrale baguette du compositeur. **Taras Boulba** est sans doute l'une des msiques les plus vives et les plus brillantes de Franz Waxman : elle justifierait à elle seule l'affirmation de Tony Thomas selon laquelle, quand la mort le frappa, elle enleva un homme qui était au sommet de sa créativité...

Si, après **Les Centurions**, il ne composa plus pour le cinéma, ce fut pour se consacrer au concert, par rapport auquel le film lui avait toujours paru secondaire. Sa dernière œuvre dans ce domaine, *The Song of Terezin*, pour Chœurs et Orchestre eut sa première au Festival de Mai de Cincinnati, en Mai 1965.

Malheureusement, moins de trois ans après cette composition, dont, cruelle ironie du sort, le dernier chant se terminait sur les paroles « Nous nous devons de ne pas mourir », il ressentit les premières atteintes d'un cancer. Il s'éteignit en février 1968, laissant le souvenir d'un compositeur dont le talent n'avait d'égal que l'éclectisme, en même temps que celui d'un homme d'une grande chaleur humaine, loyal et lucide. Celui qui, en 1953, avait catégoriquement refusé d'écrire une nouvelle musique pour **L'Homme des vallées perdues**, nouvelle, puisque le compositeur Victor Young (1900-1957) en avait déjà écrit une dont le réalisateur Georges Stevens ne voulait pas[1]; deux ans plus tôt, c'était Young qui avait refusé de réécrire — pour le même réalisateur! — certaines séquences d'**Une Place au Soleil** afin



Lionel Barrymore dans LES POUPÉES DU DIABLE.

qu'elles soient substituées à la musique déjà composée par Waxman. Celui qui, en 1954, s'était retiré de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences pour protester contre le fait que **La Tunique** de Newman n'avait pas de nomination à l'Oscar. Celui encore qui, en 1959, nommé à l'Oscar pour sa très belle musique d'**Au Risque de se Perdre** et ayant vu la récompense échoir à Miklos Rozsa pour **Ben-Hur**, avait commenté : « Ce n'est que justice : **Ben-Hur** le méritait; Rozsa est incontestablement le meilleur compositeur du Cinéma ».

Et s'il est vrai que d'aussi précieuses qualités humaines se rencontrent rarement, dans le monde du spectacle notamment, ajoutons que, selon les propres termes de Tony Thomas, Waxman fut du petit nombre de ceux qui surent « découvrir un style de musique d'une qualité réellement supérieure pour le cinéma ».

BERTRAND BORIE

1. Retenons paradoxalement que **Une place au soleil** valut, comme nous l'avons dit, un Oscar à Waxman et que **l'Homme des vallées perdues** est considéré par beaucoup comme un classique de la musique de Western!


LES LIVRES

Lettres Fantastiques

●●

Les **Histoires Anglo-Saxonnes de Vampires**, que vient de sortir la Librairie des Champs-Élysées, ont toutes les qualités d'une anthologie réussie car celle-ci atteint tous ses buts plus un : elle donne l'occasion de s'arrêter un moment à cette frontière incertaine, que quelques zélateurs voudraient garder linéaire, entre la S.-F. et le Fantastique. On peut en considérer les détours non prévus, et revérifier les modalités de la vieille querelle, pour s'apercevoir à la lumière d'évolutions récentes dans les styles, qu'elles ont un peu changé.

Depuis les traités de magie protectrice et les exorcismes gothiques jusqu'aux littératures avides de ressorts nouveaux — lorsqu'on ne croit plus à sa réalité objective, lorsqu'on ne fait plus que jouer à se faire peur grâce à lui — le Vampirisme a voyagé de l'Europe Centrale jusqu'à tous les autres pays et au-delà. Devenu illusion créatrice, il s'est paradoxalement fait véhicule de nos angoisses primitives refoulées. Aussi paradoxalement, il nous secoue mais nous dé-stresse! A travers les nouvelles choisies (et souvent traduites) par J. Marigny, qui présente avec discernement les avatars de ce thème noir, rouge et blême, se précisent les silhouettes du vieux mythe toujours vivace, pour en arriver aux « supervamps » en astronef de Niel Straum, un petit régal pour spécialistes, et à une plaisanterie d'une page due à Frédéric Brown (celui de **Fantômes et farfafouilles**), à propos de sang de navet et de goules stellaires goulues.

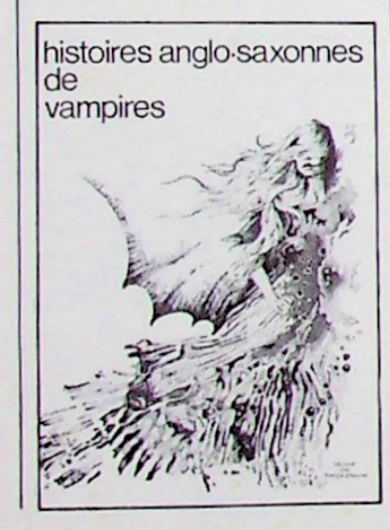
La plus attachante de toutes ces nouvelles est peut-être « Dieu fasse qu'elle repose en paix » de Cynthia Asquith, dont le ton intimiste préserve le mystère, à moins que ce ne soit « La Belle Dame » de D. H. Lawrence, dont l'univers et les procédés sont originaux, et qui est aussi un portrait de femme. Car il faut noter que si le vampire mâle n'a jamais un caractère très nuancé, il fait peur voilà tout, en revanche la féminité prédatrice offre un éventail dont les demi-teintes ont été jusqu'ici mieux affinées par les auteurs. Dans tous ces textes choisis et très représentatifs il n'y a guère de surprise à proprement parler puisque le point de départ est connu et que le point d'arrivée n'offre que la faible alternative : mangera ou mangera pas. Par contre, la couleur poétique offre des arc-en-ciel presque toujours remarquables. Ainsi, « La fin de l'histoire » de C. A. Smith nous fait-elle déboucher dans un paysage à la Catherine Moore. Autre tableau joli et délicat aux couleurs de neige, assez inhabituel chez cet ami et continuateur de Lovecraft, est le « Tourbillons de neige » de A. Derleth. Autre auteur célèbre se hasardant dans un genre où il est moins manifeste, H. G. Wells avec « L'Étrange orchidée », mais il ne s'y passe rien de tellement surprenant et J.C. Ballard, dans son cycle de **Vermillion Sands** (Ed. Opta) a joué avec une fleur plus perfide, et avec une économie de moyens supérieure.

Il y a une histoire vraiment effrayante, c'est « L'Araignée » d'Elizabeth Walter. Elle m'a fait oublier tout ce que j'ai appris du symbole de l'araignée, et j'ai eu peur comme dans le noir à huit ans, comprenant pourquoi chez tant d'hommes l'image de la femme abusive est liée à celle de la petite bête à toiles.

« Le Cocon » de James Goodwin paraîtra encore plus affreux car c'est à nous, lecteur, qu'est laissé le soin de compléter l'histoire de la mort d'un petit garçon qui a une passion morbide pour les papillons.

Toutes les autres nouvelles sont intéressantes, même si leurs épouvantes sont plus convenues. Je vous souhaite bien du plaisir avec « En quête de quelque chose à sucer » de R. Chetwynd-Hayes ou « Negotium perambulans » de Fred Benson (qui vient de signer également un roman, **La Chambre de la Tour,** au Masque Fantastique), et soyez serein : il n'y a pas de honte à ça, puisque comme dit Maurice Levy, « nous sommes tous des vampires moldaves ».

TCHALAI DERMITZEL



●●

Le Faiseur d'Épouvantes par G. Masterson (Le Masque Fantastique).

Inutile d'attendre, malgré le titre, de l'épouvante à proprement parler. Du moins pas avant la dernière partie du livre, où manifestations démoniaques et massacres sanglants à souhait se succèdent à un rythme assez déconcertant. Par ailleurs, le narrateur garde ses distances avec le surnaturel : « voyant » de profession, il est bien placé pour ne rien croire des fadaises qu'il débite à des vieilles dames très riches et pas très futées. L'angoisse n'est guère moins diffuse que l'étrange luminosité de fin du monde qui plane sur la ville... Mais déjà les cartes du Tarot annoncent obstinément le Magicien, la Mort et le Diable. Un trois-mâts surgit du passé pour obséder les rêves de plusieurs femmes, et une séance de table tournante fait apparaître la tête d'un sorcier indien... Pen-

dant tout ce temps, un fœtus humain se développe comme une tumeur sur la nuque d'une jeune fille, Karen, et il la tue peu à peu, tout en se développant...
Si le titre ne rend pas compte de cette angoisse sophistiquée, la couverture, elle, nous plonge dans le milieu ambiant qui fait naître l'action et lui confère sa plus profonde signification : loin des châteaux brumeux de l'Europe, nous percevons l'actualité de New York et de la civilisation américaine. C'est d'abord le décor quasi unique d'un hôpital ultra-moderne, où se rencontrent Argent et Technologie, les seuls dieux de l'homme blanc. Mais c'est aussi Greenwich Village et ses marginaux, c'est aussi le besoin de sectes et d'irrationnel qui explique le succès de l'**Exorciste** (cité par l'auteur même), c'est aussi et surtout le regret de racines profondes et la hantise (jusqu'au sens propre du mot) du passé colonial, de certain trois-mâts hollandais, nouvel Hollandais Volant, qui amena des hommes d'affaires assez avisés pour dépouiller les Indiens de Manhattan moyennant vingt-quatre dollars.
Et c'est justement pour détruire la civilisation qui l'a déjà détruit lui, son peuple, ses coutumes et ses croyances, que Misquamacus, sorcier indien du XVIIe siècle, se réincarne sur le corps de Karen, dont il épuise la force vitale. Mais que fait-il d'autre que reproduire très exactement ce que fut la conquête de l'Amérique par l'homme blanc? Et la science des Blancs ne vient-elle pas, s'attaquant à lui de nouveau, de le transformer en monstre avant même qu'il ne revoie le jour?
Mais, on ne peut guère s'attarder à de telles questions quand il faut se battre pour défendre, non seulement sa peau, mais l'existence même du monde. Les Blancs trouvent même un « homme médecine » pour combattre les puissances de Chaos alliées de Misquamacus. On pense irrésistiblement aux démons nocturnes de Lovecraft. La lutte ébranle jusqu'aux structures de l'espace dans le champ-clos prison de l'hôpital, dont la nudité fonctionnelle devient le décor idéal pour un combat cosmique de lumières et de ténèbres, constellé de taches de sang.
Au cœur de l'horreur, l'ambiguïté reste de règle : on ne sait trop dans quel camp placer le pôle positif. Les valeurs de vie et de mort, d'ordre et de Chaos, sont inextricablement liées, comme l'exprime l'image-force placée au point où l'action bascule : c'est la main de Misquamacus forçant le passage à la lumière dans l'écoulement du liquide fœtal et une puanteur de poisson pourri. Rappelez-vous la main du mort jaillie des eaux dans **Délivrance,** ou celle de **Zardoz** surgie d'un océan de blé, mais armée d'un revolver, lui-même symbole à la fois de virilité et de destruction : encore une fois notre rêverie se prend au piège du cercle magique de la vie, de la mort, et de la mer où toute valeur a double face.
Le vainqueur de Misquamacus a lui-même double face : c'est l'homme blanc, sorcier d'apparence et businessman de fait; et c'est son négatif l'indien, businessman d'apparence et authentique sorcier.
Le dénouement, hautement inattendu et non dépourvu d'humour, laisse la victoire indécise entre magie et technologie, entre l'homme blanc et l'indien, bref entre les deux civilisations qui s'affrontent à travers les protagonistes. Employer la création la plus sophistiquée de notre technologie au service de la magie indienne, par l'intermédiaire de cette magie et pour sauver la civilisation technique de l'homme blanc, ce n'est pas le moindre tour de force de ce livre étonnant.

••

Le Sang de Frankenstein par Robert Myers. (Le Masque Fantastique).
On est loin décidément du manichéisme rassurant des premières versions du mythe. Mais plus près que jamais du livre de Mary Shelley. Bien que le héros, fils de Frankenstein, soit le narrateur, nous ne parvenons ni à éprouver de la sympathie pour lui, ni à partager sa conviction d'être dans le vrai. Lui-même se présente au départ comme un Anglais aussi conservateur et borné que possible, et se révélera dans l'action faible, veule, et égoïste, envoyant pour finir celle qu'il aime à la mort. Une seule faille dans cette bonne conscience béate : l'héritage et le nom de son père, et l'obsession du secret de la création, qu'il désire retrouver. Or le Monstre a trouvé refuge dans une communauté de paysans cachée au fond de montagnes sauvages, en Amérique du Nord. C'est une étrange réunion de dégénérés, de simples d'esprit, et de fanatiques qu'il est facile de mener par l'espoir d'une société plus juste ou le rêve de voir ressusciter les leurs, victimes d'une épidémie. Autour du monstre grouillent les ambitions et les haines des hommes, qui font oublier sa monstruosité physique. Myers ne voile pas non plus les rapports érotiques, qui culminent dans une scène de débauche rituelle, dont le Monstre est le grand-prêtre.la fin ne satisfait d'aucun point de vue : d'une part, il n'y a pas grand-monde qui mérite d'être sauvé, excepté les deux personnages féminins, Jenny et Felicia. Or elles meurent. D'autre part, un point d'interrogation reste posé à propos du sort du Monstre et du fils de son Créateur. Peut-être Myers nous ménage-t-il une suite?

MARTHE CASCELLA

Panorama de la S.-F.

••

Les feux de l'actualité sont braqués ces temps-ci sur Pierre Pelot, alias Pierre Suragne, qui vient d'obtenir deux prix à quelques jours d'intervalle : le prix de la Science-Fiction française pour **Delirium Circus** chez « J'ai Lu » et le prix décerné par la ville de Metz pour **Transit** aux Éditions Laffont, collection « Ailleurs et Demain ».
Pierre Pelot est un curieux bonhomme, un dévoré de la plume qui doit écrire sa dizaine de romans par an, des romans de plus en plus épais, de plus en plus ambitieux, et dans lesquels il arrive encore à jeter en vrac toutes sortes d'idées originales et à se renouveler. Dans **Delirium Circus,** il choisit pour cible les milieux du cinéma. Un monde-planète en forme de roue de charrette qui n'abrite que des Espaginés (espaces imaginés, c'est-à-dire des plateaux de tournage de plusieurs kilomètres de long qui représentent des paysages extérieurs : déserts, mers, forts...) et les quartiers résidentiels des comédiens, scénaristes, scripts... Tous les scénarios sont écrits à partir de quelques anciennes copies de films qui datent de l'antiquité et l'on ne doit jamais trop s'écarter des schémas initiaux sous peine de déplaire au public-roi qui désire des héros à la John Wayne en qui il puisse se projeter. Mais voilà, le public, personne ne sait où il vit, personne ne l'a jamais vu, alors que cha-

que jour des centaines d'acteurs et de cascadeurs meurent pour lui. Car dans ce ciné-monde rien n'est truqué. Citizen, le grand acteur du moment, qui sous hypnose et drogué, immortalise Zorro Nap, décide dans une crise de cafard, après un tournage difficile et une prise de bec avec son scénariste Bros Chaplin, de trouver le public. A la suite d'une enquête en forme de fuite éperdue — il a toute la police à ses trousses — Citizen rencontrera enfin ses fans et découvrira la raison des scénarios débiles qu'on lui fait jouer. Pierre Pelot ne se contente pas de montrer l'aliénation des milieux du cinéma où tout est factice mais il stigmatise aussi l'aveuglement du public qui croit choisir librement les films qu'il va voir et les héros auxquels il s'identifie, alors qu'en réalité on impose des modèles de références, des calmants qui canalisent toute velléité de libre arbitre et de libre pensée. L'acteur-idole n'est que le général d'une armée de soldats de plomb (les spectateurs) et comme eux il est soumis à tout instant aux caprices du joueur possédant. C'est l'un des meilleurs romans de Pelot.

●●

Aspirations et déconvenues d'une génération? Jean Pierre Hubert, dans son deuxième livre **Mort à l'étouffée,** éd. Kesselring, parle lui aussi de l'aliénation de l'homme par l'homme, de la corruption du pouvoir, de l'égoïsme des dirigeants, de la lâcheté des dirigés. C'est le premier roman publié dans cette turbulente collection spécialisée dans des anthologies de politique-fiction et je dois dire que pour un coup d'essai, c'est un coup de maître. Un monde sous bulle qui flotte dans l'espace et que ses habitants appellent Univers, abrite une société divisée en classes sociales, en castes plus précisément : les Fonctionnaires, la Milice, les Défenseurs, les Utilitaires. Tout en haut de la pyramide, un être monstrueux, cruel et sadique, toujours dissimulé dans un confessionnal noir, le Coryphée, qui impose sa loi par l'intermédiaire de son Exécuteur. Toute ressemblance avec une société existante s'arrête là car Univers a une particularité aberrante : rien n'y est jamais inventé ni fabriqué. En son centre bouillonne l'Entonnoir qui crache machines, livres... et nouveau-nés. Bref tout ce dont ce monde peut avoir besoin, et même davantage... Les fonctionnaires répertorient et rangent, sans toujours en comprendre les fonctions, les choses qui jaillissent du « trou »; comme si ces objets provenaient d'une civilisation différente, d'un Ailleurs. Dans ce monde totalitaire et figé, quelques personnes poussées par la curiosité, le désir de changement, la haine ou l'ambition, cherchent à percer le secret de l'Entonnoir et à renverser le Coryphée. Loït la maîtresse de Reyt Uniart que le Coryphée a fait exécuter publiquement, Faûl Rumayer, haut fonctionnaire qui a réussi à voler quelque chose à l'Entonnoir et possède ainsi un atout contre le Maître. Un roman passionnant qui critique avec vigueur, non pas comme le proclame le bandeau, « la société capitaliste en décomposition », mais beaucoup plus largement l'essence même des sociétés totalitaires sclérosées et immobiles. A la lecture de cette histoire, il apparaît clairement que pour l'auteur, la bulle, le monde clos n'est pas assimilé au lieu privilégié, au nid protecteur, mais à un cocon qu'il faut crever pour ne pas mourir étouffé et pour vivre libre. Ce qui me semble être une preuve de maturité. Mais J. P. Hubert n'appartient pas pour autant à la race des idéalistes aveugles. Il ne passe pas du pessimisme noir à l'optimisme fou car il sait qu'une révolution réussie ne signifie souvent qu'un changement de dirigeants. Pas étonnant que pour certains la S.-F. française sente le souffre.

Parlant du diable, signalons au passage que dans la même collection le second numéro d'« Alerte » (revue trimestrielle de politique-fiction) vient de paraître. Le thème de ce numéro : Indiens, Extraterrestres : même combat! Une revue insolente, exaspérante parfois... Mais quel coup de fouet!

●●

Chez les amateurs de science fiction, l'événement le plus attendu était la parution en français du tout nouveau roman de Philip K. Dick, **Substance Mort** publié chez Denoël, coll. « Présence du Futur ». Aucune déception, ce n'est pas un ersatz de Dick mais un véritable petit chef-d'œuvre sur l'univers des junkies et les méfaits de la drogue : dissolution de la conscience, perte d'identité, dédoublement de personnalité, avec au bout la mort ou pire l'état végétatif. Fred, un agent de la brigade des stupéfiants, s'est infiltré dans une petite communauté de junkies (drogués). Ses chefs, qui ne connaissent pas son identité réelle (il porte un costume brouillé) lui donnent l'ordre de surveiller un certain Jerry Fabien... qui n'est autre que lui-même. L'appartement est placé sous surveillance, caméras, micros etc... et Fred passe une partie de son temps à visionner les films sur lesquels il apparaît avec ses amis. Peu à peu sous l'emprise de la drogue, Fred en vient à suspecter Jerry Fabien et l'on assiste à la lente dissolution de sa conscience. Le spectacle de cet homme qui peu à peu perd sa personnalité et finit par haïr une partie de lui-même est hallucinant. Fred le flic est dégoûté par Jerry le drogué aux cheveux longs qu'il espionne sur la pellicule, et Jerry se demande quelle espèce de salaud pourrait s'infiltrer parmi eux pour les espionner. Dick lorsqu'il était sous l'influence de la drogue décrivait des univers piégés dans des récits éclatés. Dans ce roman on sent qu'il a dépassé ce stade. Avec ses souvenirs douloureux il peut se permettre de décrire simplement ce qu'est pour le drogué la réalité de chaque seconde qu'il vit ou qu'il croit vivre et c'est diablement efficace. D'autant plus que dans ce roman structuré, linéaire, tous les fantasmes de Dick remontent à la surface de ses eaux troubles : sa peur de la surveillance policière, la grande solitude des gens, solitude qui peut les pousser vers la Substance Mort... bref une fois encore un roman sur l'homme aliéné par une société déshumanisée.

●●

S'il est un livre que personne n'attendait, c'est **Le Canal Ophite,** premier roman de l'américain John Varley, (Calmann-Levy, coll. « Dimensions ») et pour cause, personne n'en avait entendu parler en France. C'est pourtant l'un des ouvrages les plus fascinants qui existent sur le thème des « clones » (doubles scientifiques), l'un de mes favoris en tous cas, avec **Clone** de Richard Cowper, qui n'a pas été traduit. Lilo une jeune femme qui vit sur Aquarius 14 est condamnée à mort pour des recherches interdites dans le domaine de la génétique. Elle est exécutée et renaît, ou plutôt son « clone » s'éveille avec toutes ses connaissances, ses sensations, ses sentiments. Puis d'autres « clones » de Lilo apparaissent, chacune d'entre elles ayant l'impression d'être le modèle original... Mais évidemment aucune certitude! Cet état de fait n'est pas facile à supporter ni à vivre et elles essaient de se faire disparaître mutuellement. Pendant ce temps-là, le Canal Ophite, rayon laser qui pendant quatre cent ans a transmis à la civilisation une foule d'informations scientifiques, envoie à ses clients une facture assortie d'une menace en cas de





non-paiement. Mais personne, sur aucune planète, ne sait d'où est émis ce rayon, ni à qui régler cette dette. Après de nombreuses aventures, des rencontres surprenantes, quelques meurtres, les similaires Lilo vont converger vers le lieu d'émission du laser pour essayer de contacter ses mystérieux possesseurs. Ces jeunes personnes encombrantes et remuantes ne regardent pas à la casse quand elles désirent quelque chose... Et les révolutions tristes ne sont pas dans leurs manières. Ce sont des tendres qui pour mieux lutter contre une société oppressive n'hésitent pas à balayer gaiement quelques civilisations galactiques et leurs milliards d'êtres vivants. On est loin du mythe du héros qui se sacrifie pour sauver les autres.

●●

Parmi les autres romans de ce trimestre, il faut évidemment signaler le Philip K. Dick, **Les Joueurs de Titan** paru aux Éditions des Champs-Élysées (Le Masque). C'est un roman plus ancien que **Substance Mort** mais beaucoup plus « pure science fiction ». La surpopulation a disparu de notre planète à la suite de l'emploi de radiations dans une guerre interplanétaire. En effet presque tous les rescapés sont stériles. Les survivants se sont partagés la Terre et sous l'influence de leurs vainqueurs, les Vugs, ils jouent entre eux leurs territoires ainsi que leurs femmes. Car de temps en temps la Chance arrive et un couple attend un enfant. Il faut donc que les femmes essaient le plus de partenaires possibles. Pour se marier : c'est simple, il suffit de tirer un trois. Cela pourrait durer longtemps mais un jour l'un des grands possédants perd son domaine favori, Berkeley. Il va alors rejoindre une bande de conspirateurs télépathes qui luttent contre les Vugs. Mais les Vugs sont des joueurs hors pair, des maîtres du Bluff auxquels il est dangereux de se mesurer. Dick aussi est passé maître dans l'art du bluff et des retournements de situations qui laissent pantois.

●●

Les Insectes de Feu, avaient obtenu la Licorne d'Or et le Grand Prix du Public au *Festival International de Paris du film Fantastique et de Science Fiction.* Le Livre de Poche vient de publier le roman de Thomas Page. A la suite d'un séisme, une partie des États-Unis est envahie par des insectes pyromanes qui surgissent des entrailles de la terre. Un chercheur fasciné par cette espèce inconnue tente de communiquer avec eux. Sur un grand thème classique, celui de l'invasion animale, un thriller particulièrement bien mené qui entraîne inexorablement le lecteur dans un univers de cauchemar. Le livre est encore plus efficace que le film.

●●

Silverberg, comme tout écrivain prolifique et professionnel, a écrit un bon nombre de romans alimentaires et quelques authentiques chefs-d'œuvre. **Le Fils de L'homme** publié en 1972 par les éditions Opta et repris cette année en Livre de Poche, appartient à cette dernière catégorie. Extrapolé à partir de quelques versets de l'évangile, c'est l'histoire d'un homme qui, transporté par le flux temporel, s'éveille quelque part sur la Terre au fin fond du temps. Une Terre où tout est différent, où rien ne subsiste de l'homo sapiens et de sa civilisation, une Terre peuplée de créatures étranges qui peuvent changer de formes et de sexes. Impossible de parler en quelques mots de ce roman poétique et complexe dans lequel le Fils de l'homme embrasse comme dans un rêve les splendeurs de la création passées et à venir et nous les fait partager.

MARIANNE LECONTE

Monstres à lire

The Vampire Cinema

par David Pirie
(Hamlyn, Londres)

Ce nouvel album consacré par David Pirie à un cinéma dont il s'est fait l'un des principaux défenseurs (cf. « A Heritage of Horror », 1973) reprend, en la prolongeant et la complétant de fort satisfaisante façon, l'étude ayant fait l'objet des numéros 2 et 5 de l'*Écran Fantastique*, 1re série. Pirie ne prétend pas présenter une filmographie complète du genre, à supposer que la tâche soit possible, mais étudie avec le sérieux qu'on lui connaît les principaux courants du mythe vampirique : l'Universal et Bela Lugosi, la Hammer et Christopher Lee, les séries italiennes et espagnoles, et les modernes représentants de l'espèce, Blacula et Yorga; Jean Rollin, que l'auteur semble apprécier — passons lui cette faiblesse — fait aussi l'objet d'un chapitre que certains pourront lire. De grand format et revêtu d'une jaquette rouge sang de saisissant effet, le livre vaut aussi par ses nombreuses illustrations en noir et en couleur, certaines d'entre elles rarissimes — et d'autres tout à fait en dehors du sujet traité, mais dont la rareté fait excuser l'intrusion inopinée. Regrettons cependant que le maquettiste, noyant sous des couleurs inattendues certains documents, en ait quelque peu dénaturé le contenu et faussé les valeurs, donnant à ce livre des plus sérieux l'aspect du plus superficiel des catalogues.

J.-C. M.



Peter Cushing dans
LE CHIEN DES BASKERVILLE.

Sherlock Holmes on the Screen

par Robert W. Pohle & Douglas C. Hart
(Barnes, New York/Londres)

Bien que le célébrissime héros de Conan Doyle, promu semble-t-il à l'immortalité, ait fait l'objet de maints articles et exégèses, ses nombreuses apparitions cinématographiques, en dehors des fameuses bandes interprétées par Basil Rathbone, n'avaient jamais été recensées avec le soin, la minutie et la précision qui sont ceux des deux auteurs de cette somme. Se refusant à reproduire une compilation des sources existantes, Pohle et Hart ont entrepris leur travail de recherches en se rendant dans la plupart des pays concernés; ayant pu visionner certains incunables que l'on aurait pu croire à jamais disparus, ils nous livrent, dans un ouvrage soulevé par la passion qui les porte, le fruit de plusieurs années de travail. Le résultat dépasse, de loin, ce que l'on pouvait attendre : de nombreuses erreurs se trouvent définitivement rectifiées, une lumière nouvelle est jetée sur des titres quasi inconnus, qui font rêver...

De 1903 à 1978, plus de deux cent cinquante films de toutes nationalités sont répertoriés, et les interprètes les plus célèbres (Rathbone, Cushing, Lee) côtoient d'autres Holmes oubliés ou ignorés, tels Clive Brook ou Raymond Massey. Chacun de ces acteurs fait l'objet d'une bio-filmographie illustrée, de même que les divers comédiens chargés, au fil des ans, d'incarner Watson, Moriarty, Lestrade, Baskerville... Un des plus remarquables chapitres est consacré à Eille Norwood, vedette oubliée de quarante-sept films consacrés au détective de Baker Street. Regrettons cependant la brièveté de celui consacré aux œuvres télévisées : Ronald Howard, puis Peter Cushing s'y illustrèrent de façon durable et un rappel des titres et scénarios eût été le bienvenu. Tel qu'il se présente, cependant, ce livre se révèle indispensable et tout amateur de mystère se doit d'en faire l'acquisition.

J.-C. M.









••

Des plus fécondes, encore une fois, l'actualité musicale nous offre bon nombre de titres de tout premier ordre.

La Guerre des cerveaux : Miklos Rozsa, Citadel, CT.MR.I. (U.S.A./France).

Le disque que nous avions annoncé dans notre précédente rubrique, est enfin paru. Il contient une demi-heure de la musique composée en 1968 par Miklos Rozsa pour le film de Byron Haskin : **The Power.** La bande présentée ici avait été enregistrée à l'époque, mais aucun disque n'en était résulté par suite de l'accueil très froid reçu par ce film complexe à sa sortie. Il s'agit donc d'un inédit : précisons tout de suite que la qualité de l'enregistrement, en stéréo, est excellente. Nous trouvons une nouvelle illustration du style ferme et vigoureux de Rozsa dans cette partition qui, à de nombreux égards, surpassait le film. Les sélections représentées ici, qui couvrent la quasi-totalité de la bande sonore, offrent de plus un nombre important de musiques d'action (6 sur 8 musiques), auxquelles il convient d'ajouter le prélude et le final (soit en tout dix extraits). Des musiques variées dont les structures et les progressions apportent une fois de plus, sous la plume de ce compositeur, la preuve d'un travail soigné et d'une maîtrise parfaite. Ceux qui apprécient ce merveilleux musicien que le

Décibel d'Or et les Césars ont cette année honoré dans notre pays pour **Providence,** auront le plaisir de trouver à côté de cette sélection huit extraits inédits (dont le générique et la bataille) de **Sodome et Gomorrhe** (mono). Ceux-ci viennent compléter de façon heureuse le disque R.C.A. paru à l'époque et depuis longtemps épuisé. Précisons que cet enregistrement est le fruit d'une collaboration entre la firme Citadel (Los Angeles) et l'Association Miklos Rozsa France (Paris), et qu'il s'agit là d'une édition limitée de caractère privé.

●●

The Fury : John Williams. Arista records. A.B. 4175 (U.S.A.).

La partition de John Williams pour le dernier film de Palma ne décevra pas ceux qui aiment ce compositeur. Gageons même qu'elle a toutes les chances de lui gagner de nouveaux adeptes. Il y avait longtemps qu'un film fantastique n'avait bénéficié d'une partition aussi puissante, aussi étudiée, aussi expressive. Brian de Palma, grand admirateur de Herrmann, lui avait confié **Obsession** et **Sœurs de sang;** il avait visiblement incité Donaggio, dans **Carrie,** à rendre un discret hommage à ce compositeur : il n'est certainement pas resté insensible à l'influence manifeste de Herrmann sur Williams, et on peut sans grand risque supposer que cela l'a guidé dans le choix de ce dernier. Néanmoins, cette influence — qui apparaît en particulier dans « For Gillian » — se fait beaucoup plus discrète que dans **Rencontres du 3e Type. The Fury** est peut-être, par la vigueur de l'écriture musicale, la meilleure partition de Williams à ce jour : elle compte un très beau thème, d'une dramatique gravité, et dont plusieurs orchestrations (en particulier dans l'épilogue) sont d'une réelle noblesse. La variété d'inspiration de Williams éclate dans la multiplicité des orchestrations. Certains passages (« Vision on the Stairs », « The House », « Gillian's Escape », « Gillian's Vision ») sont d'une tension et d'une violence rarement atteintes par des voies orchestrales aussi complexes dans de tels films. Point de schématisme dans cette partition fouillée dont l'un des sommets « Death of the Carrousel » est un modèle de musique « scénique ».

●●

Things to come : (La Vie Future) Arthur E. Bliss; Emi-ASD 3416 (G.-B.).

Le National Philharmonic Orchestra, sous la direction de Sir Charles Groves, a récemment enregistré une face entière de la partition composée en 1935 par Arthur E. Bliss (mort en 1975) pour le film de William Caméron Menzies. Cette musique, tout comme le film, est considérée comme un classique. Elle est de celles qui ont haussé la musique de film, au cours de son histoire, au niveau de la musique pudiquement appelée « classique ». Tout mélomane éclectique se doit de posséder une telle partition dans sa discothèque : riche, colorée, variée, elle surprendrait, surtout si l'on se réfère à sa date, bon nombre de ceux qui tiennent la musique de cinéma pour un genre mineur. Les extraits présentés ici (« Prologue », « Ballet for Children », « Attack », « March », « The World in Ruins », « The Building of the New World », « Attack on the Moon Gun », « Épilogue ») couvrent largement l'essentiel de la partition. Le Prologue et l'Épilogue, très amples, sont d'une grande noblesse, et la tonalité épique des séquences d'action est des plus efficaces. Une musique dans son ensemble très « britannique » qui, par moments, évoque les œuvres de Sir William Walton, de Sir Edward Elgar; la marche, elle, rappelle d'autres airs de ce type composés dans le même état d'esprit pour le cinéma : le thème de **Khartoum,** de Franck Cordell, ou « Triumph in France » dans **Becket,** de Laurence Rosenthal.

Sur l'autre face figure une œuvre de concert de Bliss, « A Colour Symphony », qui vient à point nommé rappeler que les grands compositeurs du cinéma ont aussi à leur actif, dans cet autre domaine, des œuvres qui n'ont rien à envier à celles qui les ont précédées dans les siècles passés.

Rappelons que Bernard Herrmann avait, avant sa mort, enregistré un disque (Decca Phase 4 PFS 4363) excellent, **B.H. Conducts Great British Film Music,** qui contenait une suite de **La Vie Future** (Extraits n° 1, 4, 6, 7 & 8 du précédent). Les deux enregistrements peuvent sans mal figurer conjointement dans une discothèque : la direction de l'orchestre est sensiblement différente et on note plusieurs variantes dans l'orchestration : le premier disque vise à reproduire plus fidèlement la partition originale, tandis que le second repose sur une « suite » tirée de celle-ci par le compositeur lui-même, de son vivant.

En marge du fantastique

Holocaust : Morton Goult, RCA ARL-1-2785 (U.S.A.)*.

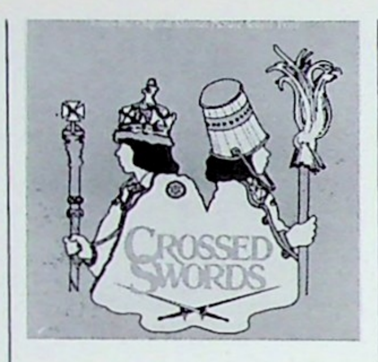
Le National Philharmonic Orchestra au complet, sous la direction du compositeur, avec Charles Gerhardt cette fois en tête de l'équipe technique — il fut jadis, pendant de nombreuses années, ingénieur du son. Morton Goult, compositeur malheureusement trop peu connu, nous propose une partition exceptionnelle, pour accompagner l'histoire de la famille Weiss dans le cadre d'une

* A ne pas confondre, surtout, avec **Holocaust 2000** de Morricone (cf. E.F. n° 5, p. 130).

Europe écrasée par le nazisme. La musique de Goult, souvent très émouvante, est d'une sensibilité et d'un tragique qui le classent parmi les grands compositeurs du 7e art. L'orchestration est très soignée, la structure musicale solide et l'utilisation des musiques nationales habiles. Goult conduit ses quatre-vingt musiciens à la perfection, donnant une résonance particulièrement dramatique, avec parfois une ampleur toute épique, à cette peinture de l'enfer nazi. Il y a beaucoup de verve dans cette œuvre composée pour une série T.V. de la N.B.C.

Crossed Swords (Maurice Jarre) W.B. BSK 3161.

Depuis quelques temps, Maurice Jarre nous comble. Après **Parole d'Homme, Jésus de Nazareth** et **Le Message,** c'est **Crossed Swords,** dont l'action se situe sous le règne de Henry VIII (incarné par Charlton Heston). Une excellente musique dans l'ensemble, dans laquelle, dès le générique le style de Jarre se discerne aisément. Mais c'en est fini de l'époque où il traînait péniblement un même



thème à longueur de film. Ici, l'inspiration est variée, l'orchestration de même. Et si le résultat peut paraître moins convainquant que dans les musiques de Delerue par exemple (**Un homme pour l'éternité, Anne des Mille jours**), la tentative de reconstitution de musique de l'époque est intéressante (dans « Royal Divertissement » ou « Gaillard » notamment). On trouve par ailleurs un mélange d'une juvénilité très typique du compositeur et d'une réelle noblesse dans certains extraits comme « The prince and the Pauper ». Il est dommage que les musiques d'actions semblent demeurer un point faible de Jarre. L'ensemble se situe toutefois au niveau d'une qualité plus qu'honnête.

En bref

Complétons tout ceci par quelques informations rapides.

— Signalons déjà l'existence — en même temps que le peu d'intérêt selon nous — d'un disque japonnais de **La Guerre de l'espace (The War in Space**, DX 4005).

— Citadel (ct 6015) a rassemblé deux partitions intéressantes de Henri Mancini, un compositeur parfois trop peu connu : **The Night Visitor** et **Touch of Evil**.

— La firme Warner Bross entreprend de distribuer les disques édités jusqu'à présent de façon privée par Elmer Bernstein, dans la série « Film Music Collection » : entreprise heureuse qui va mettre ces disques à la portée d'un plus large public. Deux sont déjà sortis, dont les titres et le nom des compositeurs suffisent à souligner l'intérêt : **Le Voleur de Bagdad** de Miklos Rozsa (BSK 3183, ex-FMC 7) et **To Kill a Mockingbird** de Bernstein (BSK 3184, ex-FMC 8)

Espérons que soit poursuivie cette initiative : « F.M.C. » a en effet réédité déjà beaucoup de grands classiques : **Hélène de Troie** de Steiner, **Madame Muir et son fantôme** de Herrmann, **La reine vierge** et **Madame Bovary** de Rozsa, **Le calice d'argent** de Waxman, etc.

— United artists (U.S.A.) a réédité en tirage limité, **Le roi de cœur (King of Hearts**, UA.LA 2874) composé par Georges Delerue pour Philippe de Brocca.

— A remarquer, deux très bons disques dus à Bill Conti : l'un américain **F.I.S.T.** enregistré par le London Symphony Orchestra (UA.LA 897. H), et l'autre français : **Une femme libre** (20 cent Fox STEC 279).

— Notons la réédition, en France de deux importantes musiques de Nino Rota, **Il bidonne** et **Juliette des esprits** (CAM 500001).

— Le disque de **La Petite** (ABC dec A 68906) pour n'être pas une musique « originale » ne présente pas moins un échantillonnage fort intéressant de musique style New-Orléans des années 30.

— Enfin, pour les fanatiques des pochettes, cette fois, précisons qu'en Italie, celle de **La Guerre de Étoiles** (double disque 20 cent Fox 6641 707 A) comporte l'affiche et que la présentation de **Suspiria** (Cinevox, MDF 33.108) tant intérieure qu'extérieure, surclasse de très loin, en qualité et en originalité, l'édition française.

BERTRAND BORIE

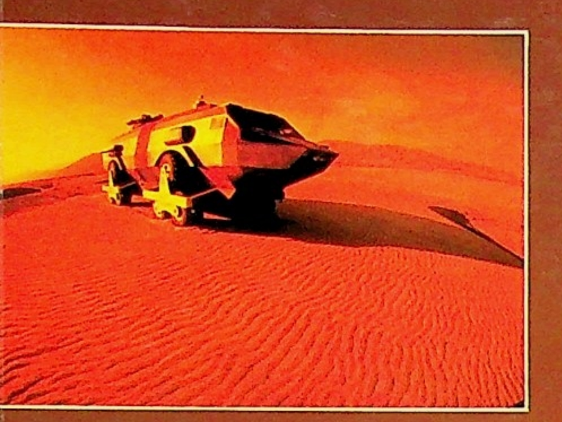
Composition C.M.L. Paris-13e — Maury
Imprimeur S.A. 45330 Malesherbes
Dépôt légal : N° Éditeur : 8896
— 3e trim. 1978
ISBN 2.7024.0804.4

Couverture :

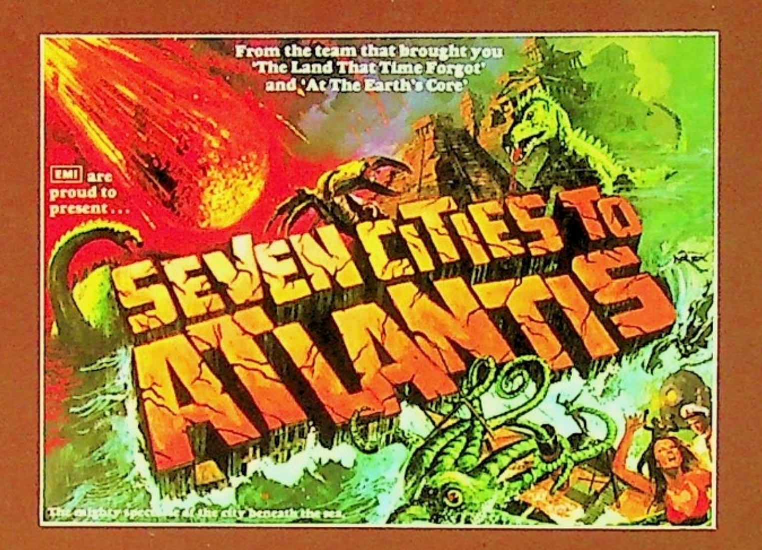
Première page : " King Kong " illustration de Marcel Laverdet

Dernière page : " Les Dents de la mer", "Morts suspectes ", " Les sept cités de l'Atlantis "









■ **Willis O'Brien, créateur de l'impossible.**

■ **Dossier " Les Dents de la mer " 2e partie. Entretiens avec Jeannot Swarc.**